

LÓPEZ, LIZELY M., M.A. Hibridez e identidad: espacios imaginarios en *La gran fiesta y Bienvenido Mister Marshall*. (2014)  
Directed by Dr. Carmen T. Sotomayor. 75 pp.

The purpose of this research is to explore how subjugated or oppressed countries negotiate their cultural identity under colonial or dictatorial regimes. I will particularly focus on the negotiation of cultural identity in Puerto Rico, a United States territory, during the 1940's, and franquist Spain during its early postwar years. I have based the foundation of my research on the following films: *La gran fiesta* (1986), a Puerto Rican film directed by Marcos Zurinaga and written by Ana Lydia Vega, and *Bienvenido Mister Marshall* (1953), a Spanish film directed by Luis García Berlanga. Throughout my research, I propose that both Puerto Rico and Spain share a spatial, temporal, and circumstantial connection during this particular time period. In order to establish this connection, I have supported this investigation with Benedict Anderson's theory of Imagined Communities. To further solidify this binding, I have also supported this investigation with specific aspects related to culture hybridity from Homi Bhabha's *The Location of Culture*, such as ambivalence, disavowal, and desire.

The analysis of both works show, that both Puerto Rico and Spain employ "la fiesta" (the ball, carnival, or party) as a space where both colonizer and colonized meet, compromise and negotiate identities. The carnivalesque display or "welcome party" the citizens of Villar del Río orchestrate, in *Bienvenido Mister Marshall*, results in disavowal. Similarly, the grand ball of the expropriation of the Casino de Puerto Rico, symbolizes a light of hope, the spirit of a culture—a

nation. The construction of these imagined spaces can be viewed as devices that protect endangered cultures by subversive governments or groups of people. Furthermore, it promotes the creation of new cultural productions that bridge communities and continents.

HIBRIDEZ E IDENTIDAD: ESPACIOS IMAGINARIOS EN  
*LA GRAN FIESTA Y BIENVENIDO*

*MISTER MARSHALL*

by

Lizely M. López

A Thesis Submitted to  
the Faculty of The Graduate School at  
The University of North Carolina at Greensboro  
in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Master of Arts

Greensboro  
2014

Approved by

---

Committee Chair

## APPROVAL PAGE

This thesis written by Lizely M. López has been approved by the following committee of the Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro.

Committee Chair Carmen T. Sotomayor

Committee Members Claudia Cabello  
Ignacio López  
Janette Becerra

November 13th, 2014  
Date of Acceptance by Committee

November 13th, 2014  
Date of Final Oral Examination

## TABLA DE CONTENIDOS

	Página
CAPÍTULO	
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. COMUNIDADES IMAGINARIAS .....	5
Cultura, nostalgia, y deseo en los filmes	
<i>La gran fiesta y Bienvenido Mister Marshall</i> .....	15
III. <i>LA GRAN FIESTA</i> : HISTORIA Y ALEGORÍA.....	20
Ambivalencia y antagonismo: la función de los	
personajes femeninos en <i>La gran fiesta</i> .....	23
IV. TRES MUJERES EN <i>LA GRAN FIESTA</i> : DESEO, PATRIA E IDILIO .....	32
V. CONCLUSIÓN: CULTURA E HIBRIDEZ EN <i>LA GRAN FIESTA</i> <i>Y BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL</i> .....	58
OBRAS CITADAS .....	71

## CAPÍTULO I

### INTRODUCCIÓN

La guerra hispanoamericana marcó el fin de un imperio y el comienzo de otro. El conflicto iberoamericano transformó el mapa mundial y sentó un precedente en la futura relación entre España, sus antiguas colonias—en particular Puerto Rico y el nuevo imperio norteamericano. En el siglo XX, durante la Segunda Guerra Mundial y con su hegemonía firmemente establecida, los Estados Unidos se convierte en el líder contra los gobiernos fascistas que amenazan la seguridad mundial, así como su posición como primera potencia mundial. Mientras se está librando la batalla en Europa, es preciso asegurar las aguas del Mar Caribe y del océano Atlántico para impedir el paso de las fuerzas alemanas o cualquiera de sus aliados que quieren acceso al “portal” de los codiciados territorios caribeños. Durante 405 años, Puerto Rico sirvió de punto militar estratégico durante el imperio español, y ahora se convertiría en el “Gibraltar del Caribe” para los norteamericanos en la guerra anti-fascista y comunista (Piñero 233). Sin embargo, esta vez se verían comprometidos su identidad, cultura, lengua y progreso como nación, precisamente por estar bajo el ala protectora norteamericana.

Por otra parte, es necesario también colocar en un mismo plano a la ex-metrópoli española. Durante el primer tercio del siglo XX, el ex-imperio español

sufrió una guerra fratricida cuyos estragos resultaron en la imposición de una identidad nacional y cultural alterna bajo el franquismo. Como resultado del fracaso de la autarquía en los años cincuenta, el dictador Franco no tuvo otra opción que recurrir a la buena bondad del imperio americano y doblegarse como “colonia” para poder sacar al país de la miseria y unirse a los demás países desarrollados del siglo XX. Esto resultaría en otro ataque a la identidad ya chamuscada de los españoles. Por primera vez la metrópoli (España) y la colonia (Puerto Rico) pasan a compartir un mismo plano espacial. Podemos colocarlas en un mismo plano espacial ya que comparten un plano temporal y circunstancial. Comparten un plano temporal no solo por su previa relación de metrópoli-colonia, sino porque el siglo XX las une en un plano circunstancial, ya que ambas están sujetas a regímenes dictatoriales o coloniales. Ambas negocian, ya sea por preservar una identidad nacional y cultural o por forjar o adoptar una nueva. Esto se ilustrará mediante la comparación y el análisis de las narrativas del filme puertorriqueño *La gran fiesta* (1986) y el filme español *Bienvenido Mister Marshall* (1953).

*La gran fiesta* y *Bienvenido Mister Marshall* forman parte de los cánones culturales de sus respectivos países. *La gran fiesta* está categorizada como "un logro para la cinematografía puertorriqueña" (García 114). La excelencia de esta obra cinematográfica, como sostiene, el crítico, Joaquín (Kino) García, se debe a varios factores, entre estos el guión, escrito por Ana Lydia Vega, escritora puertorriqueña y el director de la misma Marcos Zurinaga (114). Además, *La*

*gran fiesta*, como sostiene Cristina Rodríguez en *Idilio tropical: La aventura del cine puertorriqueño*, es "una de las primeras películas puertorriqueñas en ser exhibidas a nivel internacional" (71). *La gran fiesta* está ambientada durante la década de los cuarenta, históricamente para el mundo y Puerto Rico, una década marcada por la Segunda Guerra Mundial y turbulentos cambios sociales.

La trama de la misma se sitúa en el Antiguo Casino de Puerto Rico, durante una fiesta simbólica de despedida con motivo del traspaso en 1942 a las fuerzas de la Marina de guerra norteamericana. A través de la trama se reflejan "las luchas entre metrópolis, clases sociales, traiciones" (García 114), intrigas y romances que no se pueden materializar. En esta narrativa se puede apreciar una estratagema de negociaciones, a través de las cuales se llega a un compromiso, aunque este no sea el deseado por los partidos involucrados.

En *Bienvenido Mister Marshall*, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, co-escritor (Tena 10) exponen la situación del pueblo español a raíz de la dictadura y su relación con el extranjero mediante el humor sarcástico e irónico. En la película se puede ver como el pueblo rural castellano de Villar del Río, recurre a una fiesta carnavalesca para recibir a los americanos, transformando tanto al pueblo como a los habitantes en réplicas andaluzas. Este esfuerzo colectivo se da con la esperanza de impresionar y congraciar con los americanos, los cuales están implementando el Plan Marshall para reconstruir los países europeos afectados por la Segunda Guerra Mundial.



Tomando estas dos películas como base para mi investigación, exploraré la negociación de la identidad de entes subyugados por gobiernos coloniales y dictatoriales. A través de los siguientes capítulos, me centraré particularmente en la negociación de la identidad cultural en Puerto Rico, durante los años cuarenta del siglo XX y la España franquista, durante los primeros años de la posguerra. Para establecer la conexión espacial, temporal y circunstancial entre Puerto Rico y España, me apoyaré en la teoría de las Comunidades Imaginarias (Imagined Communities) de Benedict Anderson. Para complementar mi trabajo de investigación, también utilizaré algunos enfoques de Homi Bhabha relacionados con la hibridez cultural en *The Location of Culture*, además de otros aspectos, tales como la ambivalencia, el abandono y el deseo.

## CAPÍTULO II

### COMUNIDADES IMAGINARIAS

¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos? — Estas son algunas de las preguntas milenarias asociadas con la búsqueda de la identidad del ser humano. No cabe duda, que la falta de identidad, o el atentado a la identidad, ya sea individual o colectiva, puede tener resultados nefastos. Por tal motivo, se han librado guerras revolucionarias en las cuales el grito "Libertad, Fraternidad e Igualdad" se convirtió en el lema inspirador para derrocar gobiernos dictatoriales y coloniales. Todo este sacrificio humano se ha producido por la afirmación de la identidad nacional. La fraternidad le permite al individuo sentirse conectado a sus vecinos (compatriotas) a través de un sistema de valores que comparten en común, como la lengua, la cultura e ideologías políticas (Anderson 7). Estos contribuyen a la formación del colectivo nacional. Sin embargo, hay que puntualizar que la base de todo pueblo y nación es su cultura y por ende su lengua. En *The Wretched of the Earth*, Frantz Fanon dice lo siguiente acerca del rol de la cultura en la formación nacional:

A culture is first and foremost the expression of a nation, its preferences, its taboos, and its models... National culture is the sum of all these considerations, the outcome of tensions internal and external to society as a whole and its multiple layers. In the

colonial context, culture, when deprived of the twin supports of the nation and the state perishes and dies. National liberation and the resurrection of the state are the preconditions for the very existence of a culture. (177)

Según Fanon, una cultura carente del apoyo de una nación o un pueblo muere.

Sin embargo, este no es el caso en todas las instancias. En *Imagined*

*Communities*, Benedict Anderson sostiene que una nación es un imaginario en el cual “members of even the smallest nation will never know most of their fellow members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (6). Esta comunión o conexión tiene sus raíces en la cultura.

Anderson menciona tres puntos clave que definen el imaginario nacional: la nación como imaginario limitado, la nación como imaginario soberano y la nación como imaginario comunitario (7). Aunque el imaginario de la soberanía se centra en la libertad, derecho inherente de todo ser humano, nación y pueblo, me centraré en el imaginario comunitario. El imaginario comunitario es mucho más versátil. Este permite el desplazamiento horizontal y vertical y solidifica los lazos de hermandad entre compatriotas que de otro modo serían extinguidos por ideologías o regímenes políticos (6-7). Se puede ver esto en Puerto Rico a partir del fin del siglo diecinueve y en España a partir del siglo veinte. Al colocar tanto a Puerto Rico como a España en el mismo plano espacial, temporal y circunstancial durante la primera mitad del siglo XX, podemos establecer una comunidad imaginaria entre ambas. Según Anderson, la construcción de este

plano imaginario puede ser posible con los siguientes elementos: una lengua y cultura en común, el concepto de la simultaneidad, y lo que Arnold llama “imagined linkage” o más bien conexiones imaginarias (197, 25, 33). Esto facilitará el análisis y la conexión de la narrativa fílmica puertorriqueña *La gran fiesta*, la narrativa fílmica española *Bienvenido Mister Marshall* y los hechos que transcurren en ambas.

Uno de los fundamentos que hace posible la construcción de este plano imaginario entre España y Puerto Rico es el lenguaje y ciertos elementos culturales, dada su previa relación como metrópoli y colonia. En el capítulo de *Imagined Communities* titulado "Memory and Forgetting", Anderson avala esta premisa al decir: “it was precisely the sharing with the metropolis of a common language (and common religion and common culture) that had made the first national imagines possible” (197). Otro factor que coloca a la ex-metrópolis y la ex-colonia bajo un mismo plano circunstancial y temporal es el concepto de la simultaneidad. Anderson compara el concepto de la simultaneidad a la estructura de una narrativa en la cual se presenta “a device for the presentation of simultaneity in ‘homegenous empty time’” (33). Según indica Anderson, esto resulta en que miembros distintos (por ejemplo A y D) que pertenecen a la misma sociedad y transitan por una misma vía, nunca se encuentren, pero sí estén interconectados aunque nunca se hayan visto (25). Anderson continúa explicando:

[t]his new synchronic novelty could arise historically only when a substantial group of people were in a position to think of themselves as living lives parallel to those of other substantial group of people—if never meeting, yet certainly proceeding along the same trajectory. (188)

Además los otros dos conceptos antes mencionados, es importante prestar atención a lo que Anderson clasifica como “imagined linkage” o conexión imaginaria (33). Según Anderson, la conexión imaginaria se establece entre dos fuentes estrechamente relacionadas. La primera provee un referente temporal, como por ejemplo la fecha en una publicación o periódico (33). Esto provee una conexión esencial y facilita el fluir narrativo (33). La segunda fuente de la conexión imaginaria se basa en la relación entre el referente temporal (publicación, periódico, etc...) y el producto, libro o periódico, es decir un producto de difusión de masas (33).

Acerca del concepto de “imagined linkage”, Anderson explica lo siguiente:

This imagined linkage derives from two obliquely related sources. The first is simply calendrical coincidence. The date at the top of the newspaper, the single most important emblem on it, provides the essential connection — the steady onward clocking of homogenous, empty time. Within that time, the ‘world’ ambles sturdily ahead... The second source of imagined linkage lies in the relationship between the newspaper, as a form of book, and the market... (33)

Anderson ata la segunda parte de este concepto a la producción en masa, como resultado de la industrialización, producto de la modernidad, al hacer la siguiente aseveración:

The book, however—and it prefigures the durables of our time is a distinct, self-contained object exactly reproduced on a large scale. One pound of sugar flows into the next; each book has its own eremitic self-sufficiency. In this perspective, the newspaper is merely an ‘extreme form’ of the book, a book sold on a colossal scale, but of ephemeral popularity. (34)

A través de este comentario también podemos notar que el libro es símbolo de la historia de un pueblo. Resiste los embates del tiempo, no es “efímero” como el periódico, ya que las élites, los gobiernos y las bibliotecas lo tienen en sus fondos (34). Sin embargo, esto también denota una desigualdad de clases. Aunque el periódico era clasificado como una comodidad moderna, el hecho que este se vendiese por las calles lo hacía accesible a todos. De hecho, era más fácil pasar de persona a persona, siempre y cuando supiesen leer. Con motivos de mi investigación también adaptaré el concepto “imagined linkage” a fuentes similares como la difusión radial, en *La gran fiesta* y los boletines noticieros del NO-DO, en *Bienvenido Mister Marshall*. Estas fuentes de transmisión de información en masa son producto de los avances de la modernidad. Estos medios no solo sirven como herramientas para la construcción de estas comunidades imaginarias, sino que sirven como puentes para interconectar a comunidades paralelas.

En el caso de *La gran fiesta*, esta conexión imaginaria se establece entre la novela *La llamada*, de Enrique Laguerre, de la cual se muestra una edición de 1939, y la radio como medio de difusión pública, mediante la transmisión de los boletines noticiosos que se escuchan en las habitaciones de José Manuel y

sus padres. *La llamarada* cumple una función dual. Por ser una obra de ficción, es un producto cultural y es referente temporal imaginario al proveer un trasfondo histórico a los eventos que se desencadenan en *La gran fiesta*. Notamos que en la portada de la novela solo se hace referencia al año de la edición. Esto nos permite un amplio margen para establecer varias conexiones nacionales e internacionales. Como explicaré brevemente más adelante, *La llamarada*, novela del canon puertorriqueño, se centra en los abusos de la metrópoli a la colonia y la explotación del jíbaro por el hacendado en las centrales azucareras, entre otros temas (Pedreira 15). Juan Antonio Borrás, el personaje principal de la novela, al igual que el José Manuel de *La gran fiesta*, tiene un conflicto interno, ya que tiene que escoger entre lo que desea o “aspira” y el “deber” (Pedreira 16).

En el plano histórico, se puede establecer una relación con la formación del Partido Popular Democrático, liderado por Luis Muñoz Marín. Aunque en sus inicios Muñoz Marín abrazó el ideal de la autonomía, luego de muchas pugnas partidistas y del traumático proyecto Tydings, Muñoz Marín decide abandonar la plataforma del estatus político de Puerto Rico y se concentra en los problemas socioeconómicos que azotaban a la isla (Zapata Oliveras 54, 71, 87). El plan de reforma de Muñoz Marín y su grupo de trabajo se centró en la gente del campo y el agricultor pobre. Precisamente, este era el sector afectado por las grandes empresas azucareras americanas y los dueños de centrales aludidos en la trama de *La llamarada*, grupo que representaba la mayor parte de la isla (Zapata

Olivera 90). Según señala el historiador Francisco Scarano, la campaña de Luis Muñoz Marín se distinguía por el diálogo con los pobres y los trabajadores, visitaba a los humildes, tomaba su café y bebía su ron. Más importante aún, el idioma que utilizaba era sencillo y fácil de entender (815). Muñoz Marín intentó abstenerse de mencionar su ideal político, pero en un discurso pronunciado ese mismo año de 1939, reveló lo siguiente:

Las reformas al régimen colonial, no creo que puedan conducir a ningún bien permanente para Puerto Rico. El régimen colonial es una enfermedad grave y mortal para la dignidad y el sistema económico de nuestro pueblo... Las enfermedades, o se curan o matan. No se reforman o liberalizan... Tanto los partidarios de la estadidad como los partidarios de la independencia deben de saber que cualquier reforma inútil al régimen servirá para retrasar la conquista de su ideal, sea éste la independencia o sea este la estadidad... [Por ello] Nuestro pueblo debe decir firmemente que no cree en reformas a la enfermedad colonial que lo está matando. (Zapata Oliveras 96)

Al establecer la conexión imaginaria con *La gran fiesta*, podemos notar que, aunque la figura de Muñoz Marín aparece en su rol como presidente del Senado, en realidad es encarnado por el personaje de José Manuel. Es en el espacio del Casino de Puerto Rico, durante la fiesta simbólica de su traspaso a las fuerzas militares norteamericanas, donde veremos una negociación de ideologías. Esta resultará en un matrimonio o alianza que definirá el futuro de todos los partidos implicados. Es por esto que, luego de contemplar el libro, lo vuelve a una biblioteca que le permite guardarlo bajo llave (9:50-9:59). El referente temporal del 1939 también puede servir para establecer una conexión



con los hechos acaecidos en España durante los últimos años de la Guerra Civil Española y durante los primeros años de la dictadura de Franco. No cabe duda de que el simbolismo que encierra el título *La llamarada*, el de una ráfaga de fuego, se puede conectar con el padre de José Manuel, la censura bajo la cual se encuentra por ser español y su posible involucramiento con la Falange española.

Las dos radios ubicadas en las habitaciones de José Manuel y sus padres sirven para interconectar todos los eventos antes descritos con lo que está sucediendo en el presente narrativo a nivel insular e internacional. El que los boletines noticiosos puedan escucharse en cuartos separados simultáneamente conecta a los miembros del hogar, aunque cada individuo es afectado de manera diferente. Esto reproduce el mismo efecto que tienen los cambios políticos, sociales y económicos en un país. Los ciudadanos están interconectados por estos cambios, pero son afectados de formas diferentes, como se verá en el caso de José Manuel y su padre, don Manolo. La radio como medio de difusión pública, es indicativo de la accesibilidad que tiene la masa a los medios de información, en particular durante un tiempo en que los niveles de analfabetismo eran tan altos.

Por su parte, la conexión imaginaria que establece el filme español *Bienvenido Mister Marshall* (1953), está adaptada a la situación política de España, que se encontraba en la primera fase del régimen de Franco. La narrativa fílmica nos presenta a una España aislada y en aprietos económicos a

través del pueblo de Villar del Río. La dictadura de Franco se caracterizó por una política de represión y censura, en la cual la Iglesia y el Estado colaborarían mano a mano para acercar a España a sus raíces hispanas. Este hispanismo fue promovido mediante una campaña agresiva en contra de todo lo que fuese extranjero, promoviendo así la lengua castellana, los ideales católicos y una literatura que invocaba la grandeza de España como país conquistador e hidalgo. Como parte de su agenda de depurar a España de todo lo extranjero, Franco decide desarrollar una política autárquica en la cual aísla a España de la esfera mundial, política y económicamente. Con un país quebrantado por la Guerra Civil y tras los embates de la Segunda Guerra Mundial en el resto de Europa, Franco no recibió el apoyo que esperaba de sus aliados fascistas, lo cual contribuyó al fracaso de la autarquía. Entre los años cuarenta y cincuenta, España había sido reducida a un país tercermundista, hambriento, deseoso de un “milagro” o, mejor dicho, un buen flujo de fondos que ayudara al país a sufragar las necesidades básicas. No en vano los años cuarenta se conocen en España como "los años del hambre".

El film *Bienvenido Mister Marshall* retrata esta problemática a pesar de la política de censura severa. El primer referente cultural que refleja los estragos de la dictadura de Franco es el reloj del ayuntamiento. El ayuntamiento, representativo del régimen cuyo reloj se ha detenido a las 3:20, indica decadencia, falta de progreso. Esto refleja la falta de progreso experimentada por el pueblo español durante la dictadura. Dado que una de las herramientas

principales de Franco fue la censura extrema, en el filme no vemos alusiones a libros, ni a la libre difusión de la información, ya sea de boletines noticiosos o comunicados de prensa, como en *La gran fiesta*. Todo está controlado por el Estado. Por lo tanto, encontramos un colectivo de medios “autorizados” por el régimen para “educar” o brindar información al pueblo español sobre los americanos. Esta constituye la primera parte de nuestra conexión imaginaria. Este colectivo está compuesto de don Luis, el hidalgo, la maestra, el cura y el narrador. El narrador forma parte de este grupo, ya que al ser un narrador omnisciente, representa una figura dictatorial. Este se adjudica la autoridad de entrar en los hogares de los personajes, dar órdenes, inquirir, espiar y censurar los sueños o deseos de los habitantes de Villar del Río. También sirve de referente temporal, ya que, aunque de manera muy ambivalente, especifica la hora del día en que sucederán los eventos en la narrativa.

La conexión imaginaria se completa con los boletines del NO-DO. Estos boletines noticiosos y de propaganda franquista eran controlados por el régimen con el objetivo concreto de "crear aquella España Una por la que los inspiradores del Régimen luchaban por la homogeneización y socialización de la cultura" (Saturnino Rodríguez XIX). Como se puede observar en el film, todos los habitantes de Villar del Río tenían que estar en el lugar designado a la hora designada para ver los boletines del NO-DO (21:22). Estos, como bien ilustra el filme, eran seguidos por una película, en este caso una película de vaqueros del oeste (21:45). El cuadro aquí descrito establece una comunidad imaginaria, ya

que los habitantes del resto de España se encontraban en las mismas circunstancias, sometidos a una dictadura, esperando el milagro de los americanos. Peor aún, la desesperación por agradar a la nación norteamericana lleva una imposición de una imagen cultural alterna, además de la que le había sido impuesta al país por el régimen, resultando así en un atentado contra la diversidad cultural que identifica a la nación española. Esto último logra completar el eslabón que une a Puerto Rico y a España en este imaginario comunitario.

### **Cultura, nostalgia, y deseo en los filmes *La gran fiesta* y *Bienvenido Mister Marshall***

La marginalización, la desigualdad y la explotación entre imaginarios nacionales oprimidos por dictaduras y regímenes coloniales ha resultado en el desarrollo de un plan de contingencia para proteger o negociar su identidad, su cultura. La cultura, como sostiene Homi Bhabha, se convierte en el puente que completa la comunidad imaginaria, ya que sirve como intérprete de los hechos históricos tanto desde el punto de vista hegemónico como del marginal. La producción cultural como vehículo de supervivencia manipula el espacio temporal, las geografías y la historia canónica. En "The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency" Bhabha, fusiona las ópticas poscoloniales y postmodernas para explicar como la identidad cultural de las naciones han cambiado como consecuencia de las experiencias de los entes marginalizados.

Esto según Bhabha, transformó la cultura y los conceptos hegemónicos de la estética por una producción de supervivencia de cultura social (247). Esta se propone a la creación de "symbolic textuality, to give the alienating everyday an aura of selfhood..." (247). Bhabha categoriza este tipo de cultura como cultura de supervivencia (survival culture). Bhabha define el concepto de cultura de supervivencia (survival culture) de la siguiente manera:

Culture as a strategy of survival is both transnational and translational. It is transnational because contemporary postcolonial discourses are rooted in specific histories of cultural displacement, whether they are the 'middle passage' of slavery and indenture, the 'voyage out' of the civilizing mission, the fraught accommodation of Third World migration to the West after the Second World War, or the traffic of economic and political refugees within and outside the Third World. Culture is translational because such 'global' media technologies—make the question of how culture signifies, or what is signified by culture, a rather complex issue. (247)

A través de esta definición podemos notar que se establece un plano en cual la historias de estos entes desplazados o marginalizado adquieren un significado o signo. Estos signos o símbolos representan las experiencias culturales, las cuales se manifiestan a través de la literatura, el arte, la música, la vida, la muerte y rituales (247). Esta hibridez, como la define Bhabha, crea un "espacio social" donde entes marginalizados, antes silenciados, negocian su identidad y la creación cultural en sus diferentes vertientes no solo refleja la psicología individual y colectiva de un pueblo. Además de ser una herramienta

de supervivencia, sirve como herramienta de empoderamiento y negociación (Bhabha, "The Postcolonial and The Postmodern" 246). A su vez, como sostiene Anderson, también sirve para formar vínculos fraternales, que unen a las naciones como imaginarios comunitarios (7). Por lo tanto, para complementar este trabajo de investigación me apoyaré en algunos de los enfoques de Homi Bhabha en *The Location of Culture*. Brevemente, me enfocaré en la manipulación del discurso postcolonial, en particular la ambivalencia, el deseo, la hibridez de la cultura como símbolo de identidad en los personajes y la nostalgia. También haré mención de la hibridez en el análisis de símbolos culturales como la música y su uso de metáforas del lenguaje en conexión con los personajes y la narrativa fílmica (language metaphor) (107-113; 125-129; 254-257).

La ambivalencia en *La gran fiesta* se hace evidente a través de la mimesis (*mimicry*) con relación a los personajes que representan la metrópoli, y aquellos que a pesar de pertenecer a un centro imaginario por ser de la alta sociedad, están relegados al margen (Bhabha 122). Esto se verá más a fondo en la discusión de los personajes femeninos, en los cuales, tanto doña Teresa González como doña Tula de La Torre, asumen roles femeninos dominantes que vigilan los intereses del patriarcado, mientras que sus hijas Mari Carmen y Rita Inés son marginalizadas y silenciadas. En el caso particular de Rita Inés, el desprecio de José Manuel y la dominación de sus padres la colocan en un estado ambivalente. Ella no tiene la autonomía de tomar las riendas de su futuro y al igual que José Manuel, su matrimonio servirá para poner un parche a una

empresa en decaimiento, a pesar de tener el aval de la metrópoli. Esto en cierta manera perpetúa el concepto de Puerto Rico como colonia. Por otro lado, en el personaje de José Manuel, la ambivalencia se refleja en el conflicto de sus ideales, lo que él desea, y su sacrificio por su familia. Aunque como personaje masculino también representa una figura patriarcal, el hecho de no poder escoger libremente lo confina a la represión y lo lleva a la negociación. El deseo es un tema o un concepto que se manifiesta en la narrativa fílmica y que está atado al flujo de conciencia y a la producción cultural del bolero (Trelles Pazaola 9). Este deseo, al no ser manifestado, se convierte en nostalgia, como explicaré más adelante.

La producción cultural que más sobresale en *La gran fiesta* es la música. A través de cada tema musical podemos notar la negociación y la hibridez cultural en Puerto Rico, desde el bolero, el paso doble y el foxtrot hasta la inclusión de una canción de la tradición folklórica escocesa. Esta selección no es al azar, ya que estas piezas se entretajan para formar un texto metafórico. En el caso de *Bienvenido Mister Marshall*, el deseo y la represión se manifiestan a través de los sueños de los personajes. La hibridez cultural se manifiesta a través de la escenificación andaluza del pueblo castellano de Villar del Río. Esta hibridez también se manifiesta en los sueños de algunos de los personajes, como se discutirá posteriormente. No obstante, una característica que ambas

narrativas fílmicas comparten es la de la nostalgia. Y es que la ausencia de lo que se desea, lo que se ha tenido y a lo que se renuncia para siempre, redundan en nostalgia. Este sentido de ambivalencia, producto de los sistemas opresores, prevalecerá hasta que se establezca una ruptura con su estatus.



### CAPÍTULO III

#### *LA GRAN FIESTA: HISTORIA Y ALEGORÍA*

Desde la llegada de los norteamericanos a Puerto Rico, la isla ha fungido como anfitriona y dama de ceremonias abriendo las puertas de su casa, dando la bienvenida y despedida a todos los proyectos de la nación protectora. A simple vista, la llegada de los norteamericanos trajo un relativo progreso a una isla azotada por la hambruna y la falta de una infraestructura aportó un plan económico sólido, pero además provocó los estragos psicológicos de un cambio de soberanía. Durante los años turbulentos de la Segunda Guerra Mundial, Puerto Rico se convirtió en el "Gibraltar del Caribe": espacio predilecto de experimentación militar de los norteamericanos (Piñero 233). La implementación de programas de fomento económico para la defensa civil y militar de los Estados Unidos súbitamente transforma a un Puerto Rico agrario en un Puerto Rico industrial, moderno. Para finales de la década de los ochenta, era considerado por sus vecinos países latinoamericanos un "país" desarrollado. Cabe señalar que Puerto Rico no ha tenido un plan de desarrollo económico fijo. Todos los planes económicos puestos en marcha han sido experimentales y acorto plazo. Durante los primeros años de la década del cuarenta hubo un período de industrialización en Puerto Rico como resultado de la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial (Dietz 185). Luego, durante los

años de posguerra, el programa “Manos a la Obra” (Bootstrap Program), se convirtió en “el vehículo principal para la promoción de la industrialización en Puerto Rico. [Puerto Rico] no solo entró de inmediato en la trayectoria del desarrollo hacia afuera, con los Estados Unidos como mercado principal, sino que pasó a ser una plataforma de exportación en la que la producción para los mercados externos se convirtió en la actividad primordial de la economía” (Dietz 185). Luego del “boom” social, industrial y económico que la isla experimentó en tan solo 24 años, los años entre 1973 y 1983 representaron un “tranque” como resultado de las políticas establecidas del programa “Manos a la Obra”, la crisis de la industria del petróleo, el bipartidismo y la corrupción, entre otros factores (Scarano 928-933; 972-974).

Además, como resultado de las exenciones contributivas de la reforma 936, Puerto Rico se convirtió en un lugar atractivo para las corporaciones extranjeras, en particular las norteamericanas (Scarano 937, 938). Este panorama era temporal y el futuro incierto, como todas las propuestas que han regido al gobierno colonial de Puerto Rico. Dado este trasfondo, no es de extrañar que cuando *La gran fiesta* estrenó en 1986 en la pantalla grande, reflejara un collage alegórico de la historia de Puerto Rico. Para el espectador puertorriqueño es una historia en dos tiempos, ya que el filme funge como portal temporal que establece “una conexión con la trama de la turbulenta década del cuarenta” y la contemporánea, a pesar de la brecha generacional (Rodríguez 71).

Varios trabajos críticos sostienen que *La gran fiesta* "no es un film político" ni hay referencias marcadas a "líderes ni destacados personajes históricos" de la época. Sin embargo, según estas mismas reseñas, el film representa e inclusive se centra en pugnas ideológicas y en la relación entre la metrópoli y la burguesía (K. García, 114 y M. C, Rodríguez 71)<sup>1</sup>. Cabe señalar que las escenas de "intriga, [romance] o pasiones, antagonismos y luchas", reflejan precisamente el panorama histórico del Puerto Rico de ayer y del de hoy. Por lo tanto, este análisis minucioso de *La gran fiesta* examinará la transformación de los personajes principales y cómo negocian su lugar e identidad en un espacio político y social que está por cambiar de dueño. La manipulación situacional y espacial de los personajes en el casino define la metáfora del "traspaso del casino de Puerto Rico" y por ende el mismo título del filme: *La gran fiesta*. También, en conjunción, se examinarán los roles que desempeñan en el desarrollo de la narrativa ciertos espacios, como la sala de baile, las piezas musicales seleccionadas y el uso de otros símbolos culturales utilizados en escenas particulares. Estos elementos se fusionan con los personajes, ya que o son manipulados por ellos, definiéndolos, o son alegóricos.

## **Ambivalencia y antagonismo: la función de los personajes femeninos en *La gran fiesta***

*La gran fiesta* comienza con un *voice-over* alusivo a un boletín radial de la época, revelando el estado de emergencia y paranoia que arroja a Puerto Rico. Como es de costumbre durante un estado de guerra, la ley marcial controla todos los espacios importantes para la seguridad nacional. En medio de la situación política inestable, hay apagones y racionamiento de alimentos. Como territorio norteamericano y defensor de la democracia, Puerto Rico se une a la campaña de persecución y censura contra todo lo que se considere fascista. Es menester tener cautela con lo que se dice o con quién se afilia uno, por miedo a ser señalados. Mientras esta situación afecta la vida de los ciudadanos puertorriqueños y extranjeros residentes en la isla, la narrativa del filme desvía la trama de la seguridad nacional de la isla y del mundo a un evento social: la última fiesta del Casino de Puerto Rico.

En el micro-espacio femenino de los personajes de *La gran fiesta*, encontramos un paralelo con el antagonismo, la histeria, la paranoia, la censura, el control y la intriga que dominan al macro-espacio isleño. Estas mujeres son alegóricas de los diferentes roles que ha desempeñado la isla de Puerto Rico en su papel como colonia desde 1898 hasta ese momento. Ya que el estatus colonial de Puerto Rico está estrechamente vinculado con su identidad nacional y cultural, es importante resaltar los roles de doña Teresa González López y doña Tula de la Torre. En un análisis de la narrativa poscolonial y caribeña, la

metáfora de la figura de la madre (del "motherhood" o el "motherland") engloba la idea de la identidad como nación, y en algunas instancias, alude a la opresión y a la pérdida de identidad como resultado de las relaciones patriarcales con la metrópoli (Wisker 115, 116).

Al comparar a las dos madres, podemos notar que ambas representan sistemas patriarcales diferentes y épocas diferentes, pero que comparten el mismo espacio social y promueven comportamientos sociales similares, lo cual alude al cambio de soberanía española a la norteamericana. No cabe duda de que ambas mujeres responden y defienden los intereses de sus maridos hasta cierto límite. Doña Teresa tiene más autoridad, tanto sobre su marido, su espacio íntimo, como sobre su espacio social, que doña Tula. Es también interesante notar que Rita Inés que no utiliza el apellido de la madre, sino solo el de su padre, de la Torre, subyugando a doña Tula a la categoría de una posesión. En cambio, la herencia o identidad de doña Teresa es preservada en el apellido de sus hijos: López. Esto queda ilustrado en el anuncio de boda de los hijos de ambas mujeres:

El distinguido matrimonio ponceño don Miguel de La Torre y su gentil esposa doña Tula... comunican una gratísima noticia que tendrá repercusiones en la ciudad capitalina, y es nada más y nada menos que la boda de su encantadora hija Rita Inés con el caballeroso hijo del comerciante sanjuanero don Manuel González Giner y su señora esposa doña Teresa: José Manuel González López. (1:28:49 - 1:29:15)

Sin duda, doña Teresa López simboliza la generación del patriarcado que dominaba la isla antes de la llegada de los norteamericanos. Su matrimonio con el gallego Manolo González resulta en el mestizaje entre lo español y lo criollo.<sup>2</sup> También, a través del filme podemos deducir que el cambio administrativo (de metrópoli) afectó a la clase criolla y a los que ahora eran considerados extranjeros. Como muestra este comentario, muchas familias, al igual que los González-López, no fueron

capa[ces] de abrirse efectivamente hacia el capitalismo, y su recurso de idealizar una sociedad que [...] desaparecía a pasos agigantados selló su suerte definitiva, obligándolos a refugiarse en tímidas denuncias de colonialismo y en la nostalgia por un pasado mejor. [Después de] [l]a drástica caída de las exportaciones y de la producción del café en 1929 [...] no podrían mantener por mucho tiempo [la hegemonía que les quedaba]. (González Díaz 15)

Como sostiene González Díaz y apuntan otros historiadores, el desbaratamiento de las clases oligárquicas sociales y económicas en las primeras décadas del siglo XX trajo a colación nuevas alianzas. Lamentablemente, los que se verán afectados serán los integrantes de la nueva generación.

Al trasladarnos al espacio íntimo del hogar de doña Teresa, notamos un marcado choque entre la nueva metrópoli, la ex-metrópolis y la nueva clase criolla emergente. Esta atmósfera antagónica y represiva es ambientada por el *voice-over* radial. Sin embargo, el sentimiento anti-colonial no es verbalizado. Es representado con íconos alusivos a la identidad nacional y cultural hispánica y

puertorriqueña. Al entrar la cámara en la casa, en el cuarto de José Manuel, uno de los primeros objetos que se enfocan es el libro *La llamada*, libro del canon puertorriqueño, perteneciente a la generación del treinta. Mercedes López Baralt señala que "...la generación del treinta...reaccion[ó] al intenso proceso de americanización que se cernió sobre la isla 'enarbolando una hispanidad concebida como resistencia y cultura'... En este período surge nuestra primera novela de la tierra —*La llamada*, de Enrique Laguerre..." (xxxiv-xxxv). No es casualidad que dentro de esta novela se encuentre la foto de Raquel Acosta, el objeto del deseo de José Manuel. También hay que notar que doña Teresa, como se aprecia a través del filme, no invade el espacio de José Manuel.

Por otro lado, al presentar la recámara matrimonial, la resistencia anti-colonial es evidente cuando don Manolo saca la insignia de la bandera española para ponerla en la solapa de su chaqueta (10:49-10:52). Este acto desafía indirectamente la soberanía de la nueva metrópoli. Inmediatamente, doña Teresa se opone y reacciona: "¡Pero Manolo! ¡Tú estás loco! ¿Cómo puedes hacer eso con las cosas como están? (10:52-10:57). Aunque doña Teresa está velando por la seguridad de su marido, esta escena capta el ambiente de censura y represión de los años treinta y cuarenta en la isla. También establece un paralelo con la situación prevalente en Europa, en particular en "la casa" de la antigua "madre patria" donde imperaba la "división familiar", la represión y la censura como resultado de la Guerra Civil. El hogar de doña Teresa y don Manolo presenta espacios metafóricos que interconectan a la antigua metrópoli y

a la colonia, temporal y circunstancialmente. La atmósfera ambientada en el hogar ilustra el impacto de la imposición de identidades nacionales y culturales por regímenes dictatoriales y colonizadores. La respuesta de don Manolo muestra el sentir de un pueblo cuya identidad nacional le es arrebatada por estos regímenes: "Sí, esto es el colmo Teté, esta bandera la llevo yo en la solapa desde la primera comunión..." (10:50-11:03).

Es interesante notar que durante todas las escenas tomadas en el espacio de la casa doña Teresa, ella tiene el control. Da órdenes, controla y censura comportamientos, aparentemente en beneficio de su marido. Le advierte a Manolo con quién se tiene que sentar, le reprocha los malos negocios al decir: "Eso te pasa por estar amamantando a gente vaga y envidiosa. Hace rato que debiste haber salido del Antonio ese..." (11:37-11:42). Esto, por ende, se convierte en una crítica en contra de la relación colonia-metrópoli, donde la colonia es considerada como vaga y amamantada, mientras su padre benévolo le provee con todo. Es inevitable pensar en lo contradictorio de las acciones de doña Teresa. Su personaje muestra apoyar la antigua metrópoli, sin embargo, le reprocha su fracaso, aliándose así con su hijo en la esperanza de un futuro mejor. Por esta razón doña Teresa silencia a su hija Mari Tere, y le prohíbe terminantemente la relación con Ángel Luis. Este amigo de José Manuel y pretendiente de su hermana, está ligado al Nacionalismo, grupo que también está siendo perseguido por el gobierno de los Estados Unidos y que puede poner en jaque el futuro de José Manuel. Con una clara percepción de que el



mundo al que ella pertenece ha prácticamente fallecido, doña Teresa viste de luto y está resuelta a que nada impida la alianza entre su hijo y Rita Inés.

Doña Tula, por otro lado, representa la nueva metrópoli. Vemos que en comparación con doña Teresa, es una mujer relativamente joven, cuyo atuendo es concordante con la moda de la época. Aunque Ponce es una ciudad de tradición, históricamente hablando abrazó la llegada de los norteamericanos, en especial "los propietarios agrícolas, comerciantes industriales y empresarios azucareros..." (Scarano 788). Podemos notar que su marido, don Miguel de La Torre, pertenece a la Coalición<sup>3</sup>, la cual para la década del cuarenta se había debilitado "debido a [las] contiendas electorales" (Scarano 804). Esto reafirma su representación del patriarcado aliado con la metrópoli. A diferencia de doña Teresa, que transita por el casino libremente e incluso toma posesión del salón de baile con su esposo durante la presentación de un paso doble, doña Tula se limita a los laterales del piso de baile. De esta forma, como policía insular, vela con escrutinio el comportamiento de José Manuel, los demás miembros del casino, mientras controla el comportamiento de su hija Rita Inés y tiene una constante preocupación por la opinión pública. Esto queda retratado en los intentos de intervención por parte de Tula en los asuntos personales entre Rita Inés y José Manuel. Al resistir Rita Inés tal intervención, la madre se vuelve "violenta" e intenta subordinar a la hija al apretarla firmemente, pero el asunto se le va de las manos. Al no poder controlar a Rita Inés, don Miguel le pide cuentas al decirle "Tula, ¿qué ha pasado? ¿Tú no has podido reprimirla?" (59:16).

Notamos que Tula funge como representante de la metrópoli e intenta imitar su rol autoritario. Al ser vista subconscientemente como un igual por Rita Inés, la autoridad de doña Tula no es reconocida. La respuesta de don Miguel nos abre un portal a la psiquis de doña Tula. Esto indica que el comportamiento violento y represivo que muestra para con Rita Inés es resultado de su frustración debido a su inhabilidad para controlar a su hija. Este marco refleja el perfil psicológico de la relación entre la colonia y la metrópoli y es consonante con el concepto de la mimesis (*mimicry*). Este tipo de imitación redundaría en la marginalización del Otro. Según Bhabha, la mimesis (*mimicry*) tiene una doble función, ya que:

[...It is] a complex strategy of reform, regulation and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power. Mimicry is also a sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both 'normalized' knowledges and disciplinary powers. ("Of Mimicry and Men" 122)

Dado que el sujeto colonizado no ha podido cumplir con su función y ha puesto en riesgo la agenda colonial, queda desplazado de su rol autoritativo (Bhabha 123). Es por tanto que, al no poder estar a la altura del patriarca y ejemplificando este estigma, doña Tula responde avergonzada y en voz baja, "Pero tú sabes cómo es esa muchacha" (59:17). Esto pone de manifiesto su rol dual en relación con la metrópoli, convirtiéndose en ente marginalizado a pesar de pertenecer a la burguesía.

Los roles de doña Teresa y doña Tula ejercen un sinnúmero de funciones que representan la relación del gobierno colonial en la isla con el ente colonizado. Simboliza así la relación familiar patriarcal, en la cual la madre es la responsable de educar conforme a las normas del padre. En cada una de ellas vemos características distintivas que se conforman a las agendas de sus respectivos “hogares” y que terminarán en la unión de ambos. Por lo tanto, a través de la narrativa fílmica, vemos su influencia en los espacios por los que sus hijas se desplazan en el casino. El ambiente de este espacio imaginario en donde se encontrarán estos personajes y el desenlace de la narrativa está sujeto a la transposición del ambiente de antagonismo, censura e histeria antes descrito. Estos, como sostiene Bhabha, fungen como un

[...] apparatus that turns on the recognition and disavowal of racial/cultural/historical differences. Its predominant strategic function is the creation of a space for a 'subject peoples' through the production of knowledges in terms of which surveillance is exercised and a complex form of pleasure/unpleasure is incited. It seeks authorization for its strategies by the production of knowledges of colonizer and colonized which are stereotypical but antithetically evaluated. ("The Other Question" 100)

Como en un tablero de ajedrez, estas mujeres son piezas de juego usadas como estratagemas de sus respectivos dueños para lograr el objetivo deseado: salvar sus respectivas empresas a costa de la felicidad de sus hijos. Esto sin duda es representativo de la agenda entre los empresarios, los

agricultores y dueños de hacienda coalicionistas de la época, que estaban explotando al pueblo. Como hemos notado en el film, don Miguel establece alianzas con la metrópoli y don Manuel con don Miguel, formando parte del círculo vicioso de la dependencia colonial.

## CAPÍTULO IV

### TRES MUJERES EN *LA GRAN FIESTA*: DESEO, PATRIA E IDILIO

La versatilidad meta-narrativa de *La gran fiesta* hace que se preste para una variedad de lecturas e interpretaciones. La figura de la mujer en la narrativa de *La gran fiesta* posibilita las conexiones alegóricas entre Puerto Rico, la cultura y la modernidad. La imagen de la mujer también posibilita la representación de los diferentes alter-egos de la tierra colonizada: la mujer traumada, la mujer codiciada y la mujer inhibida. Mediante la deconstrucción de la narrativa fílmica de *La gran fiesta*, los personajes de Rita Inés de La Torre, Raquel Acosta y Mari Tere González encajan con el prototipo de estos alter-egos (98)<sup>4</sup>. A través de la narrativa, estas tres mujeres se mueven entre dos espacios: la casa de la familia González-López y el Casino de Puerto Rico.

El primer encuentro entre estas tres mujeres se da al entrar en el espacio de la familia López-González. En conformidad con Anderson y su teoría de comunidades imaginadas, en la escena que analizaré a continuación se notará que estas mujeres se encuentran en un mismo plano espacial, aunque no se cruzan sino hasta el día de la fiesta en el Casino. Más importante aún, están conectadas por un número de luchas políticas, económicas e inclusive culturales que afectan a la sociedad puertorriqueña y que llegarán a un “desenlace” con el traspaso del Casino a las fuerzas norteamericanas. Antes de proseguir con el

análisis, hay que enfatizar el rol del *voice-over* como tropo metonímico en esta escena. El *voice-over* entrelaza el ambiente de tensión e inestabilidad política y económica de la época, con las personas que habitan el espacio de la Casa González- López.

La narrativa comienza en el cuarto de José Manuel, por esto, la conexión que establece el *voice-over* a través de los boletines noticiosos está relacionada con José Manuel, Rita Inés y Raquel, cuya presencia se hace visible a través de sus fotos y símbolos como la novela *La llamada*. Luego, al pasar al cuarto de don Manolo y doña Teresa, los boletines del *voice-over*, las conversaciones entre don Manolo y doña Teresa, las alusiones a la nacionalidad de don Manolo (poseedor de un prendedor de la bandera española con corona) y las censuras y advertencias dadas a Mari Tere por doña Teresa giran en torno a la decadencia de la situación económica de don Manolo. Aunque la narrativa se centra en la decadencia de la burguesía puertorriqueña, no deja de tipificar al colectivo de la sociedad puertorriqueña. Después de todo, la política y la economía afectan a todos, sin distinción de clases sociales. Por consiguiente, esta inestabilidad y ambivalencia tienen repercusiones en los estados/estatus emocionales y en la vida de estas mujeres que prefiguran las tres identidades de la isla (M. López 98). Cabe señalar que la relación que existe entre José Manuel y estas mujeres lo coloca a él como eje dominante en sus vidas. Este suplantaré la figura patriarcal de don Manolo una vez se oficialice el traspaso/compromiso matrimonial con Rita Inés.

Al inicio de la escena que coloca a Rita Inés y a Raquel en el cuarto de José Manuel, notamos la primera alusión a la metáfora de la mujer colonizada al entrar al cuarto de José Manuel. Uno de los primeros objetos que se enfocan es la foto de Rita Inés, mientras el *voice-over* hace el siguiente anuncio:

Y esta noche en el casino de Puerto Rico, la gran fiesta de despedida que cerrará las puertas del exclusivísimo club. El casino, ha sido expropiado por el gobierno de los Estados Unidos para propósitos de defensa nacional... Y se dedicará exclusivamente para el entretenimiento de las tropas militares...  
(9:07 – 9: 26 )

Existe una relación metafórica entre Rita Inés y la expropiación del casino de Puerto Rico. En primer lugar, hay que resaltar la importancia de que tanto ella como su familia provienen de la ciudad de Ponce. Desde el inicio de la narrativa podemos percibir la rivalidad que caracteriza a las ciudades de Ponce y San Juan. Esto queda evidenciado en el intercambio entre José Manuel, don Miguel de la Torre y su esposa al llegar estos al casino:

José Manuel: ...eh, Y ¿cómo estáh ese Ponce?

Don Miguel: (con tono muy animado) Eh, ¿Cómo va a estar?  
¡Mejor que San Juan!

Doña Tula: Parece que José Manuel ya no es de la misma opinión...(17:06-17:17)

Otra alusión a la importancia de la procedencia ponceña se pone de relieve con el comentario del cronista social a doña Tula: “Bueno, doña Tula, esa boda va a

ser el acontecimiento del año. La tradición ponceña y la modernidad capitalina...” (36:38-36:47). La lucha por preservar, conservar y manipular identidades culturales en Puerto Rico no se puede discutir sin incluir a Ponce. Después de todo, la Ciudad Señorial desempeña un papel vital en el desarrollo histórico, económico y cultural puertorriqueño. Un artículo del periódico ponceño *El Día* de diciembre 18 de 1949 bautiza a Ponce como “la cuna espiritual de nuestra patria”. En la edición conmemorativa de este mismo periódico, en *In the American Century: A History since 1898*, César Ayala y Rafael Bernabé señalan que para finales del siglo XIX, la ciudad sureña de Ponce había emergido como el centro del “self-conscious criollo culture, liberal, freethinking, avide for more intense material and spiritual contact with perceived centrers of modern culture, such as the United States, and Great Briatin...[A]ccording to army to U.S. Army physician Baily K. Ashford, many saw Ponce as the site of the “spirit” and culture of Puerto Rico” (*Background and Immediate Consciousness* 19). Durante el dominio español, su lucha por la autonomía municipal convirtió a Ponce en el espacio de la formación de ideologías autonomistas en Puerto Rico (Rosario Natal 22).

Luego, a principios del siglo XX, tras el cambio de administración colonial, Ponce siguió siendo la cuna de los cambios políticos del país (D. Rodríguez 117). Hay que recalcar que aunque Ponce fue partidaria de la autonomía de España, recibió a la metrópoli norteamericana con los brazos abiertos. De acuerdo a Margarita Flores Collazo, esto principalmente se debe a



que Ponce fue el centro de una represión severa por parte de España durante los últimos años del siglo XIX, principalmente por la fundación del Partido Autonomista (21).

También Ponce constituía uno de los pueblos con mayor concentración de haciendas azucareras, y tenía una élite en la cual predominaban extranjeros franceses, ingleses y alemanes (Flores Collazo 21). Sin embargo, a pesar del apego a la nueva metrópoli desplegado durante la primera mitad del siglo XX, Ponce se distingue sobre todo por ser un pueblo atado a sus tradiciones. Esto lo ha llevado a convertirse en un espacio que fomenta la cultura, el arte e incluso la arquitectura, muy distintiva de todo el resto de la isla. Ponce es la cuna de la danza puertorriqueña, de la bomba y la plena, los vejigantes y los carnavales, entre muchas otras tradiciones que pintan el panorama cultural puertorriqueño. (Flores Collazo 12). De hecho, la edición del cuarenta aniversario del periódico *El Día* del 18 de diciembre de 1949 hace la siguiente aseveración:

Para los que conocemos la historia de Ponce, sus luchas cívicas, sus esfuerzos emancipadores, su amplia cultura literaria, y musical, sus filántropos, sus políticos, sus periodistas y hemos sentido sus innovadoras corrientes de separación, no podemos al menos que proclamarla nuestra Atenas. (Ramírez Brau 2)

Este mismo número de *El Día* también enfatiza el apoyo de los ponceños a la nación norteamericana, pero más importante aún, enfatiza su patriotismo y amor por la cultura única de la región representativa de lo puertorriqueño: “Si los ponceños desarrollaron en las artes y las industrias, es más notable la

historia de su patriotismo” (Ramírez Brau 1). Esto no pretende ser una investigación del acervo político y cultural ponceño. Sin embargo, la lucha por el autonomismo ponceño es la lucha por un Puerto Rico libre de la metrópoli, estancada con la llegada de la nueva metrópoli. El gran apego ponceño a las tradiciones hispanas y al sincretismo es paralelo con un Puerto Rico que se aferra a su patria-lengua y cultura, que están en peligro de ser “expropiadas”. Esto contradice el comportamiento de una nación que sumisamente se somete ante la metrópoli y se deja asimilar por ella. De hecho, Antonio S. Pedreira utiliza el adjetivo “avería” para describir esta crisis de identidad, al señalar: “Tenemos una manera inconfundible de ser puertorriqueños; pero esa manera, que no pudo gozar la plenitud de su desarrollo, se encuentra hoy averiada, por la transformación a que la somete el proceso químico de una nueva cultura” (116).

Esta situación queda reflejada en el personaje de Rita Inés. Al ver la foto en el tocador de José Manuel, vemos a una Rita Inés coronada como reina del carnaval hace unos años. Su lenguaje corporal denota seguridad en sí misma y sus ojos reflejan inocencia. A la misma vez, la exhibición de sus hombros denota cierta vulnerabilidad. Su atuendo resalta la belleza de la tradición y la cultura de la élite ponceña, símbolo de puertorriqueñidad y modernidad. También, la foto de la ex-reina de carnaval ponceña es espejo de lo que fue Puerto Rico a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX: la reina en la industria del café y del azúcar antes de ser introducida al proceso de

modernización agresivo de la nueva metrópoli. Esta descripción no contrasta con la Rita Inés que llega al Casino de Puerto Rico para la gran fiesta de despedida. La Rita Inés que llega al casino está transformada, modernizada e hipnotizada por el glamour de la nueva metrópoli.

Según la narrativa progresa, notaremos que su trauma sale a relieve a través de un ataque de histeria provocado por su prometido José Manuel. Este, es agravado por su madre al presionarla y decirle:

Doña Tula: ¿Tú no le habrás dicho a José Manuel lo que pasó con ese muchacho? ¿No habrás cometido la torpeza de decirle la verdad?  
[apretando y azotando fuertemente a Rita Inés del brazo]  
¡Dime! ¡Dime! (56:36 -56:50).

Esto sin dudas desentierra un sin número de memorias que tal vez con mucho esfuerzo Rita Inés había intentado olvidar. Recordemos el comentario del cronista del casino "que bien le han venido esos aires suizos a Rita de La Torre". Históricamente hablando, el trauma de Rita Inés, "lo que pasó con aquel muchacho" podría ser paralelo a los cambios políticos que ha sufrido la isla con los cambios de metrópoli. "Ese muchacho" empleado como termino peyorativo, tal vez se refiera al ultraje por parte de la metrópoli norteamericana. Después de todo, Ponce fue conocida por dar la bienvenida a los extranjeros, incluyendo a los norteamericanos en 1898. Esto denota la traición por parte de alguien a quién se tiene confianza. Rita Inés es producto de los cambios abruptos y transformaciones forzosas de su entorno. La represión y el abandono al cual

ella ha sido sometida provoca el ataque de histeria a la vez que queda flotando en el aire ese trauma del pasado que el compromiso matrimonial con José Manuel va a remediar.

El abandono de Rita Inés por parte de José Manuel es suplantado por su idilio con Raquel Acosta. Raquel entra en “escena” cuando el punto focal de la cámara se centra en el libro *La llamarada*, el cual está ubicado en el tocador justo al lado de la foto de Rita Inés. Al caer el libro, de él sale la foto de Raquel Acosta (9:32-9:35). Como mencioné anteriormente, el enfoque en *La llamarada* sirve como un recurso alegórico que alude a la identidad y cultura puertorriqueña. Además, hay un paralelismo entre los personajes de Raquel y José Manuel, ciertos simbolismos, metáforas y temas principales con aquellos expuestos en *La llamarada*. El título de la novela va a tono con la situación descrita por el *voice-over*, son tan intensos como una ráfaga de fuego<sup>1</sup>. La evocación de la “llama” simboliza el espíritu de aquel que establece una ruptura con las normas establecidas por la sociedad. Esto se ve en el personaje de Raquel. A diferencia de las demás mujeres en *La gran fiesta*, Raquel hace su aparición a la fiesta del casino sola. Tampoco se le conoce familia alguna. Su única seña de identidad es la conexión de su foto con *La llamarada*. Esto nos permite establecer un paralelo con el personaje de Pepiña, en esta novela.

Al igual que Raquel, el origen de Pepiña es incierto, aunque sabemos con certeza que es huérfana. Más importante aún, es una mujer educada y se le ha impuesto una identidad. Esto queda demostrado en el comentario de Juan

Antonio Borrás, personaje principal masculino de *La llamada*: “Pepiña me confesó le gustaba leer mucho, que tanto le habían subrayado el hecho de llamarse Pepiña que a veces se olvidaba de su nacionalidad” (Laguerre 51). La libertad de Pepiña, ejemplificada en su nacionalidad francesa, le ha sido coartada, sin embargo, ella ha desafiado las normas sociales y reclama su libertad, al cultivarse como lectora. Pepiña también establece esta ruptura al ser descrita como una mujer sencilla, discreta y versátil, a pesar de pertenecer a una familia de “hacendados” (*La llamada* 78). Su discreción y versatilidad se notan en la breve escena en la cual toca la pieza de tango. Durante las primeras décadas del siglo XX el tango tenía una carga social. De hecho, el tango tuvo sus inicios en burdeles y era asociado con la gente marginalizada y los movimientos obreros (Hovarth 51,2). De esta manera, encuentra una forma de afirmar su nacionalidad, ya que el mayor intérprete de tango de la época era Carlos Gardel (de posible nacionalidad francesa), reta al patriarcado al ser una mujer la que interprete “una pieza de tango popular”, en contra del trato injusto a los entes marginalizados, entre los cuales se encuentra ella por ser mujer, no tener abolengo (ser huérfana) y ser extranjera (Hovarth 52, Laguerre 78). De la misma manera, Raquel es una mujer que ha roto con las normas sociales establecidas para la mujer de la década del cuarenta. Ella aparece como la única mujer que trabaja en el Senado junto a Luis Muñoz Marín en su época de senador. Además, tiene la oportunidad de dirigirse a Rexford Tugwell, gobernador de Puerto Rico y propulsor de las reformas del Nuevo Trato en la

isla, en su idioma vernáculo, es partícipe de proyectos de mejoras importantes como la creación de la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados, y es Presidente del Comité de Ropa y Alimentos de la Defensa Civil. Raquel se distingue de las demás mujeres del casino ya que su presencia forma parte de las actividades del protocolo gubernamental (21:15 -21:38; 27:26-28:17; 36:55-38-07). Es interesante puntualizar su vestimenta, ya que Raquel lleva un vestido negro, de mangas largas y de sutileza provocativa. El color negro, además de ir acorde con su rol de funcionaria del gobierno, también presagia que su personaje no tendrá un buen desenlace.

Al retroceder a la escena donde aparece la foto de Rita Inés, la novela *La llamarada* y la foto de Raquel, notamos que José Manuel contempla su foto mientras llueve la siguiente ráfaga de titulares noticiosos:

...Y continúa el registro de extranjeros enemigos residentes en Puerto Rico y las islas vírgenes. Estos habrán de recibir una tarjeta con su fotografía y huellas dactilares, que deben llevar consigo constantemente según una proclama firmada por el presidente Roosevelt... De perturbado de la paz y maniquí de los Populares tildan al gobernador Guy Rexford Tugwell. El domingo próximo a las diez de la mañana, se celebrará la reunión conjunta de los partidos coalicionistas, donde afirman fuentes allegadas, habrá de reclamarse la destitución del gobernador. (9:27 - 10: 00)

Sabemos que el idilio entre Raquel y José Manuel tiene sus raíces en la lucha por mejorar al país. Esto establece un contraste entre los partidos coalicionistas que intentan derrocar a Rexford Tugwell en su lucha por descentralizar al gobierno y tener más poder para quitarle la tierra al pueblo y mantener su

decadente imperio de la caña. Estos, como menciona Laguerre en *La llamarada*, los convierte en “malos puertorriqueños”, ya que apoyan sus intereses individualistas y los de la metrópoli, siendo los mismos que apoyaban la Coalición, que aparece representada en la película por don Miguel, el padre de Rita Inés. En cambio, Raquel y José Manuel trabajan arduamente en proyectos para revitalizar la calidad de vida en Puerto Rico, como lo es el acceso al agua potable en toda la isla. Es interesante el hecho de que se seleccione la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados como el proyecto principal de mejora social en *La gran fiesta* entre todos los proyectos pilotos de la época. Esto es simbólico de un intento de purificar o cambiar el pasado. Es evidente que tanto la agenda del presidente del Senado como los deseos de José Manuel se manifiestan en la persona de Raquel.

Al igual que las otras mujeres del filme, Raquel comenzó siendo “una emergencia de guerra, un alfil más en el tablón de ajedrez (30:25). Sin embargo, al verse reflejado José Manuel en Raquel, lo que solo suponía ser una solución temporal, “una emergencia de guerra”, se convierte en una relación a distancia que se matiza en el deseo de solidificar su enlace con ella. De igual manera, el deseo de convertir lo temporal en algo permanente, simboliza el deseo de la colonia de establecer una ruptura del estatus ambivalente colonial. Podemos aplicar el comentario de Bhabha al personaje de Raquel con relación a José Manuel y al resto de la narrativa de la cinta:

Within discourse, the fetish represents the simultaneous play between metaphor as substitution (masking absence and difference) and metonymy (which continuously registers the perceived lack. The fetish or stereotype gives access to an 'identity' which is predicated as much on mastery and pleasure as it is on anxiety and defense, for it is a form of multiple and contradictory belief in its recognition of difference and disavowal of it. ("The Other Question" 107)

Raquel se convierte en el "imaginario" de José Manuel, ya que ella "assumes a discrete image which allows it to postulate a series of equivalences, sameness [and] identities..." ("The Other Question" 110). Un ejemplo de esto queda manifiesto durante la junta del Senado y el gobernador Rexford Tugwell, en la que el gobernador le pregunta directamente a Raquel si ella tiene algo que añadir, y ella responde:

Sí, yo estoy totalmente de acuerdo con el señor Muñoz. Sería preferible la creación de un organismo a nivel estatal, para controlar el abastecimiento de agua. Así no solo aseguraríamos un servicio indispensable para la comunidad, sino que evitaríamos que se siga comerciando con las necesidades del pueblo... (21:17-21:35)

Sus palabras reflejan la agenda de Luis Muñoz Marín y el Partido Popular Democrático. Estas tienen una interpretación dual, ya que se podrían aplicar al control de las tierras, las expropiaciones de terrenos y el abuso empresarial y colonial. Esta escenificación la convierte en un "objeto deseable", un "estereotipo colonial" o como dice Bhabha:



[in a ] prop that makes the whole object desirable...facilitates sexual relations and can even promote a form of happiness. The stereotype can also be seen as that particular 'fixated' form of the colonial subject which facilitates colonial relations, and sets up a discursive form of racial and cultural opposition in terms of which colonial power is exercised. ("The Other Question" 112)

Raquel facilita las relaciones coloniales al servir como funcionaria del gobierno a favor del pueblo. Esto la coloca en oposición al poder colonial, punto de vista compartido por José Manuel. Por este motivo, solo vemos la figura de Raquel en espacios compartidos con José Manuel como lo son el Senado, su casa mientras trabajan en el desarrollo del proyecto de la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados y el Casino. La relación física entre ellos se da durante la elaboración de este proyecto, en el cual Raquel no tiene voz y solo se limita a decir "yo no sé", "que sé yo" a pesar de que inicialmente da la impresión de que ella está al frente del proyecto. Nuevamente, esto demuestra que ella es una creación del ego de José Manuel, es el ideal de mujer, el ideal de la nación que quiere construir y que, a la larga, será rechazado por los miedos y ambivalencias de José Manuel.

El personaje de Mari Tere, la hermana de José Manuel, es presentada al pasar a la habitación de doña Teresa y don Manolo. Mari Tere despliega un espíritu libre, tipifica el prototipo de la patria libre. Ella es producto de la unión del español y lo criollo. Aunque España la reclama como suya, el Puerto Rico criollo la reclama también, buscando la afirmación de una identidad propia. Esto se puede captar en el siguiente intercambio entre don Manolo y doña Teresa:

Manolo: [Al escuchar la voz de su hija en la habitación, se voltea con una sonrisa en la cara y dice riéndose] ¡Ayyy! ¡Qué belleza! ¡Se nota que es digna hija de su padre!

Teresa: [Riéndose] De la esperanza vive el cautivo... (11:55 - 12:02)

Por otro lado, esta madre la agobia y la restringe, la “sobreprotege”. En su nombre (María) vemos trazas de lo virginal, ese “terreno” que intenta proteger la madre. Esa libertad virginal está coartada por las imposiciones y las restricciones que solo buscan los intereses “familiares” :

Doña Teresa: [mientras le abrocha el traje de gala azul de estilo conservador, pero muy ceñido a la cintura] “Mari Tere, por favor, no quiero verte hablando con ese muchacho esta noche. [Termina de abrochar el traje de un tirón. Continúa su advertencia con un tono dulce, pero a modo regañadientes.] Eso le puede hacer mucho daño a tu papá.

[Mari Tere, vira los ojos ante tal demanda... Doña Tere prosigue...] No le des ese mal rato, que bastante tiene con los problemas del negocio. Prométemelo, hija.

Mari Tere: Pero Mamá, si tú conocieras a Ángel Luis, él es—

[Doña Teresa la interrumpe bruscamente, silenciándola]

Doña Teresa: Ni falta que me hace (abriéndole los ojos y alzando la voz). Me basta con saber que anda con esos locos nacionalistas. (2:18-12:24)

El exceso de vigilancia y la censura constante la impulsan a retar la autoridad de su madre. De esta forma, ella consigue manipular sus alrededores para desplazarse en los espacios en los que puede manifestarse libremente. Esto es alegórico de la política de represión de ambas metrópolis contra los movimientos

autonómicos. Enfatizo la frase “ambas metrópolis”, ya que Mari Tere es producto de la antigua metrópoli. Su afiliación con grupos autonomistas tampoco hubiese sido aprobada. Bajo la metrópoli norteamericana, se había creado una política paranoica e histérica contra los movimientos independentistas y autonomistas. Estos eran tildados de "fascistas" y enemigos de la democracia.

Es interesante señalar el sentido de complicidad que tienen ella y su hermano José Manuel. Esto muestra que José Manuel sigue simpatizando con el ideal de la independencia. Este parentesco y sentido de complicidad denota dónde verdaderamente están las alianzas o "el corazón" de José Manuel. Al replicar la situación que atravesaba en la isla durante estos años, solo pueden comunicarse en el pasillo de la casa, un espacio no vigilado por los padres. Esto denota que José Manuel, alter ego de Luis Muñoz Marín, también estaba siendo vigilado (López 98, 103). Esta dinámica de jugar al escondite, de conversaciones en códigos o con los ojos, se replicará en el Casino de Puerto Rico. También, es en este espacio social, representativo del espíritu de la sociedad puertorriqueña<sup>2</sup> donde se encontrarán Rita Inés, Raquel y José Manuel y se pondrán en marcha la negociación entre el deseo o el negocio familiar y se establecerá una ruptura forzosa con el idilio. Esta relación idílica entre José Manuel y Raquel también prefigura la idealización de la patria.

La escena de transición de la casa de los González-López nos presenta un Casino de Puerto Rico imponentemente iluminado, enfocando sus columnas francesas. Se puede apreciar la localización céntrica del casino, en el mismo

corazón del Viejo San Juan, donde hay un flujo de autos que bajan de las casonas y negocios del pueblo. También se ve a los transeúntes pasear, detenerse, admirar la belleza del casino, y como acostumbra todo buen puertorriqueño, aglomerándose contra las verjas para intentar "averiguar" qué hombres y mujeres reconocidos están llegando y cómo se despedirá la ocasión (13:30- 14:26). Sin duda, esta escena irónica rinde homenaje a las palabras del *Puerto Rico Ilustrado* de 1913, a propósito de la construcción del Casino:

El estilo "renacimiento" elegido por los arquitectos para este edificio armonizaba perfectamente con la época, con el ambiente de nuestra Isla, con el espíritu idealista de su pueblo, y con la idea misma de la fundación de un centro puertorriqueño que, como jalón avanzado en el derrotero de nuestro progreso... (Vivoni Farange 80).

Estas palabras nos dan que pensar. ¿Acaso sería este traspaso símbolo de un renacer, de una sociedad puertorriqueña progresista, o de otra derrota? Sin duda, la noche de despedida del Casino era una gran fiesta. Estaría caracterizada por un melodrama que, como veremos, cerrará sus puertas con un broche de oro nostálgico.

El encuentro entre estos personajes y el desenlace de la narrativa toma lugar en el salón de bailes del Casino. Antes de continuar con el análisis de los personajes femeninos es importante hacer un paréntesis. Estos encuentros están entrelazados con los números musicales a modo de marcador temporal y narrativo. La música como producción cultural refleja la psiquis tanto de los

personajes, como de la sociedad y del proceso de negociación cultural entre lo español, lo criollo y lo anglosajón.

El primer encuentro en el casino ocurre entre Rita Inés y José Manuel. Se puede apreciar el enfoque que se hace en el candelabro gigante de cristal francés en medio de la sala de bailes (18:12, 18:51). Mientras Rita Inés sube por las escaleras para llegar a la sala de bailes, la cámara enfoca lentamente el candelabro y una vez Rita Inés entra al salón de bailes, ella fija sus ojos en él y queda alucinada. Teniendo en consideración el trasfondo histórico de Rita Inés, podemos analizar en profundidad su fijación con el lujo, el esplendor y todo lo que gira en torno a la modernidad y la vida social de un Casino. Quizá le debe impresionar que algo que haya sido diseñado en Puerto Rico sea de tan buen gusto. Después de todo, el casino originalmente fue construido como protesta a la ocupación norteamericana durante principios del siglo XX. Fue diseñado por un arquitecto puertorriqueño y hecho por puertorriqueños, a pesar de las dificultades de la época, las cuales eran muy similares a las de la década del cuarenta<sup>3</sup>. Irónicamente, también fue construido como símbolo de libertad. Inicialmente, Rita Inés se ve segura de sí misma. Se siente libre, y es ella quien saca a José Manuel a bailar el bolero, "Mi loca tentación".

Este bolero metaforiza el deseo, ya que marca el fluir de conciencia de José Manuel y la llegada de Raquel al casino al final del mismo (18:12 -19:00). Al llegar al casino, Raquel se dirige inmediatamente hacia los representantes de la Resistencia Francesa y no hacia José Manuel, aunque con una mirada

discreta lo mira (27:26-28:20). Es importante destacar la proximidad entre Raquel y los representantes de la Resistencia Francesa a través de la narrativa. Como mencioné anteriormente, la fijación por abrazar lo francés como símbolo de progreso y libertad fue un medio de protesta por parte de Puerto Rico en contra de la ocupación norteamericana a principios del siglo XX. Este sentimiento no se extingue y se transfiere en la siguiente escena:

Damas y caballeros, Puerto Rico se ha distinguido siempre por su buen corazón y las causas justas. Y esta noche tenemos aquí un digno representante de la causa más justa que se conoce hoy—La Resistencia Francesa. Esos gloriosos combatientes que luchan en contra de la siniestra ocupación nazi en la divina e incomparable Francia... (35:23-36:21).

Las palabras del maestro de ceremonias denotan un afecto y un apego único por Francia. Francia es divina e incomparable. Podemos notar el particular apoyo y respeto que doña Teresa le tiene a Francia por sus gesticulaciones, y por las gesticulaciones que su marido don Manolo le hace a don Miguel, cuando lo viene a interrumpir justo antes del discurso de agradecimiento del francés (36:07-36:08). Precisamente, es el discurso del francés el que introduce la figura de Raquel ante la sociedad puertorriqueña. Al dar las gracias especialmente a Raquel, se puede percibir el apoyo por parte de los congregados. Tanto hombres como mujeres, la vitorean con gritos tales como "¡Viva Raquel!. Es interesante escuchar silbidos de apoyo en un casino de alta sociedad, lo cual indica que su figura rompe con los parámetros establecidos por la sociedad.

También a través del discurso de agradecimiento vemos reflejado el ideal francés de "égalité" y "fraternité" al hablar español e indicar "Mi español no es muy bueno pero quiero decir..." (36:51-37:01). Esta escena marca el comienzo del desenlace de la narrativa y sirve de punto de encuentro entre Raquel, José Manuel y Rita Inés. Este encuentro se da cuando el francés apunta a Raquel para mostrar su agradecimiento y las luces la enfocan tanto a ella como a José Manuel, que se le había acercado discretamente. En ese mismo instante, Rita Inés se gira y los ve juntos (37:18-37:29). Esta escena pone de manifiesto el deseo y la ambivalencia de José Manuel. Al ser enfocado por la luz junto a Raquel, indica que él también apoya la causa de Raquel, la causa de la gente común, de la libertad. Curiosamente, a pesar que Rita Inés se muestra traicionada al ver a José Manuel con Raquel, existe un desapego, una desconexión entre ambos. Esto es notable durante la primera conversación que tienen. Durante esta, ella comienza a hablar de moda y eventos sociales y él se "escapa" a través del fluir de conciencia mencionado en páginas anteriores. Por último, cuando José Manuel logra "escaparse" nuevamente de Rita Inés para hablar con Raquel, Rita Inés no sabe dónde está y se muestra ajena a lo que José Manuel hace, no mostrando el más mínimo interés hasta que lo ve con Raquel. Esto indica que Rita Inés ve a José Manuel como una posesión material o un símbolo de estatus. Razón que también influirá en su despliegue de histeria.

El piso de baile sirve el espacio en el cual los partidos en conflicto se confrontan. En esta ocasión el bolero "No me mires así" metaforiza el sentir de Rita Inés, Raquel y José Manuel. La siguiente estrofa es indicativa de lo descrito en el párrafo anterior y de las emociones que están bullendo:

No me mires así mujer  
Sé que sabes mentir  
Son tus ojos testigos de mi adoración  
Yo me miro en tus pupilas  
Cual mendigo suplicante  
De un amor que es un imposible  
No me mires, más así. (47:51-48:26)

La canción tiene una interpretación dual, facilitada por el intercambio de miradas, la letra del bolero y los hechos que anteceden a la misma. Aquí podemos ver en plena acción la función del deseo y el rechazo como resultado de la ambivalencia colonial mencionada anteriormente. Dado a que José Manuel está en un estado ambivalente, notamos que Rita Inés se siente rechazada. Mientras José Manuel está en este plano de indecisión, Raquel es escoltada por el representante de la Resistencia Francesa. Podemos apreciar que Raquel intenta buscar la mirada de José Manuel mientras baila con el francés sin tener éxito. Dado que Raquel metaforiza el deseo de un Puerto Rico progresista y moderno, es José Manuel el que logra establecer contacto visual con Raquel justo durante las siguientes líneas: "Yo me miro en tus pupilas/ cual mendigo suplicante" (48:10-48:18).



La siguiente estrofa valida la historicidad tras la relación entre Raquel y José Manuel: "de un amor que es un imposible" (48:18-48:21). En primer lugar, es la misma Raquel quien recuerda a José Manuel que no era buena idea que se acercara a ella porque lo estaban vigilando. Como he mencionado en páginas anteriores, Luis Muñoz Marín, tuvo que establecer una ruptura radical con sus afiliaciones a todo lo que estuviese asociado con la autonomía de Puerto Rico. Raquel aunque tiene el aval del gobernador americano Tugwell y del pueblo, en cierta manera también abraza la autonomía que Luis Muñoz Marín apoyaba durante los inicios de su carrera. Esto queda manifiesto en su constante escolta por el ciudadano francés, símbolo de libertad. Raquel es vista como un ente subversivo, anti-democrático por el gobierno norteamericano y una amenaza para los intereses de la oligarquía puertorriqueña. Por tal razón, la relación entre Raquel y José Manuel es un amor imposible y el "abrazarla" como indica Raquel, "podría perjudicarle" a José Manuel (35:08). Este deseo de José Manuel es calificativo de un:

...desire that reverses in part the colonial appropriation by now producing a partial vision of the colonizer's presence; a gaze of otherness, partial vision that ... liberates the marginal elements and shatters the unity of man's being through which he extends his sovereignty. ("Of Mimicry and Men" 127)

El efecto de la ambivalencia de José Manuel se ilustra con el crescendo de la música. Es ahí dónde Rita Inés comienza a bombardear a José Manuel con relación a su falta honestidad y compromiso con preguntas: "¿Cuándo

pensabas decírmelo? ¿El día de la boda? ¿En la luna de miel?" (49:03-49:15).

Basándonos en el trasfondo histórico ya provisto, esta escena puede ejemplificar la negociación y manipulación de los ideales autonomistas de Luis Muñoz Marín al decir establecer su alianza con los Estados Unidos. Como mencioné anteriormente, para garantizar esta alianza, Muñoz Marín decidió no hacer mención de la independencia como una alternativa para el estatus político de Puerto Rico. El haría mención de esta alternativa en el momento apropiado. Por lo tanto la interrogante es paralela a la de Rita Inés. Consecuente con el crescendo a mitad de canción, la fusión de ritmos, en particular, los de la música anglo marcan cambios de conducta, particularmente en el personaje de Rita Inés.

La lucha interna que tiene José Manuel, esa nostalgia, ese idilio, es en realidad por el imaginario de la patria como ente soberano. Un imaginario que no puede ser y que solo puede ser preservado a través de la manipulación y la negociación con la metrópoli, ya que eso es lo único que conoce. De hecho, esta impotencia, esta nostalgia es retratada a través de la canción "Sin bandera". La letra de esta canción añora la ausencia de patriotas que a diferencia de José Manuel/Luis Muñoz Marín tuvieron una postura firme tocante a sus ideales. Obviamente, habría que entrar en detalles históricos para explicar a fondo la diferencia entre los patriotas mencionados en la canción, entre ellos, el mismo padre de Luis Muñoz Marín. Sin duda, estos hombres ilustres definieron el siglo XIX, lucharon por satisfacer unas necesidades sociales, sociales y económicas

que afectaron su era y Luis Muñoz Marín con sus ideas nuevas estaba intentando modernizar Puerto Rico, aunque fuese a través del sacrificio de la autonomía, algo visto con malos ojos por muchos. Por otro lado la estrofa de la melancólica "Sin bandera" que define este capítulo es la siguiente:

Hoy no tienen los boricuas,  
en su tierra ni un rincón  
no les queda más un grito,  
que se ahogó en el corazón.  
una lagrima de fe,  
una lagrima de amor. (56:00-56:22).

Esta estrofa está entrelazada tanto a José Manuel, Rita Inés y Raquel como al resto de la sociedad puertorriqueña. Denotan la represión psicológica del sistema colonial y también son representativas de la persecución política, producto de la política de histeria del régimen colonial. Al repasar la escena podemos ver a don Manolo y a don Miguel desde el segundo piso del casino observándolo todo dando y dando una impresión omnipresente. En ese instante, José Manuel sale caminando preocupado y es detenido por Raquel, la cual ha esperado el momento adecuado para hablar él. Justo en ese momento, Rita Inés es sacudida por su madre, ella mira fijamente a José Manuel y a Raquel y don Manolo intercepta el intercambio (56:22- 56:36). Inmediatamente, doña Tula prosigue sacude nuevamente a Rita Inés, la presiona y le dice:

Doña Tula: ¿Tú no le habrás dicho a José Manuel lo que pasó con ese muchacho? ¿No habrás cometido la torpeza de decirle la verdad?

[apretando y azotando fuertemente a Rita Inés del brazo]  
!Dime¡¡Dime¡ (56:36 -56:50)

Rita Inés responde riéndose a carcajadas histéricamente. Justo en ese instante, don Miguel capta la escena junto con don Manolo (56:54-57:00). El siguiente número musical, *Summertime*, una pieza fusionada con jazz y ritmos caribeños, es el siguiente detonante de la narrativa.

*Summertime* a la vez que evoca un sentimiento de melancolía tiene también un efecto relajante, casi hipnótico. De acuerdo a la crítica, *Summertime*, compuesta por George Gershwin, es un intertexto melódico del himno religioso afroamericano titulado "Sometimes I Feel Like a Motherless Child" el cual expresa melancolía, pero que al ser reescrito por Gershwin cambió su tono de lamento a uno de consolación (Floyd Jr. 45). Tomando esto como base de mi análisis, podemos notar que esta melodía de raíces melancólicas evoca unas memorias que Rita Inés había intentado olvidar, esto sin contar los estragos emocionales de lo que parece ser una ruptura con José Manuel. Todo este cuadro psicológico provoca su ataque de histeria, el cual aumenta con el crescendo de la melodía. Podemos ver la intervención patriarcal, ese consuelo al que alude "la canción de cuna" cuando don Miguel corre tras Rita Inés para intentar consolarla (59:01-59:02). La canción crea un ambiente de hipnosis, reflejando la conducta de subyugación del colonizado. El movimiento lento y constante de los que están en la pista de baile son acordes con este ritmo. La letra de la canción refleja a perfección la vida colonial. El sistema de

dependencia hacia una conducta paternalista:

Summer time and the living is easy  
Fish are jumping and the cotton is high  
your daddy is rich and your mom is good looking,  
So hush little baby, don't you cry.  
One of these mornings, you're going to rise up singing.  
And you'll spread your wings  
And you'll take to the sky  
But till that morning, there is nothing can harm you  
with mommy and daddy standing by. (57:37 - 59:00)

Como se puede apreciar, la letra alude al sistema de la plantación del sur de los Estados Unidos, tan parecido al sistema económico del Puerto Rico de los años cuarenta, el de la caña. La imagen de alzarse y abrir las alas es también significativa como lo indica la siguiente obra de consulta:

the image of spreading one's wings and taking to the sky has been seen as a metaphor for achieving great things in life, for blossoming like a flower, for coming out of a cocoon like a butterfly and spreading those wings. (Sullivan 183)

La repetición del coro de las líneas:

One of these mornings, you're going to rise up singing.  
And you'll spread your wings  
And you'll take to the sky  
But till that morning, there is nothing can harm you  
with mommy and daddy standing by. (59:07-59:39)

coloca simultáneamente a las tres mujeres en el mismo espacio. Las tres, como una trinidad, representan la patria Puerto Rico, en búsqueda de esa oportunidad

que les permita extender sus alas y, como dice la cita de Sullivan, "achieve great things in life". Esta escena refleja el rechazo a la protección paternal tanto de parte de Rita Inés como de Mari Tere. Notamos que Rita Inés reacciona contra la protección paternal y contra el mismo rechazo que experimenta de parte de José Manuel al correr histérica por la pista de baile.

Mari Tere por otro lado reacciona contra el patriarcado, aprovechando la oportunidad de escaparse mientras su madre está distraída tratando de descifrar lo que está sucediendo con Rita Inés desde los laterales de la pista de baile. Tanto Rita Inés como Mari Tere se cruzan en el piso de baile justo en el momento en que entra la línea "one of these mornings..." (59:08). Esta expresión, aunque denota esperanza y posibilidad, de acuerdo al contexto de nuestra narrativa denota la ambivalencia colonial. En esta escena el carácter de estas mujeres se pone de manifiesto. Mari Tere intenta servir de intermediaria entre José Manuel y Raquel la cual está a punto de marcharse del casino cuando ve la escena. Mientras que Rita Inés sencillamente se aísla en un baño. El ritmo de la última estrofa de la canción marca el fin del misterio de Raquel — el de la hija huérfana y presagia el abandono de Raquel por parte de José Manuel. El futuro de estas mujeres es incierto, en particular el de Rita Inés y Raquel ya que dependen de la negociación que José Manuel llevará a cabo para salvar el negocio familiar, coartándole así el brío a estas mujeres.

CAPÍTULO V  
CONCLUSIÓN:  
CULTURA E HIBRIDEZ EN *LA GRAN FIESTA* Y  
*BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL*

Las fiestas han servido como una herramienta que ha utilizado el pueblo puertorriqueño para reaccionar a favor o contra la metrópoli. La llegada de los norteamericanos a Puerto Rico en el 1898 fue acogida con una fiesta como indiqué en el capítulo anterior. En la película *La gran fiesta*, una fiesta simbólica marca el traspaso del Casino de Puerto Rico, espacio de intercambio cultural, social y afirmación puertorriqueña, a la Marina de Guerra de los Estados Unidos. La producción cultural representada por los números musicales no solo forma parte de la narrativa del filme, sino que también simboliza la hibridez cultural puertorriqueña. Una hibridez, que como sostiene Homi Bhabha:

It is the ambivalence ... that produces the objective of political desire...it is also the cultural space for opening up new forms of identification that may confuse the continuity of historical temporalities, confound the ordering of cultural symbols, traumatize tradition. ("The Postcolonial and The Postmodern" 257)

En conjunción con este comentario, la fiesta, como herramienta del colonizado o comunidades subyugadas, trasciende el imaginario comunitario. Esto también es evidente en la película española *Bienvenido Míster Marshall* (1953) la cual

presenta la hibridez cultural como resultado de las relaciones políticas entre España y los Estados Unidos.

De la misma manera que durante los años de la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos consideró a Puerto Rico el "Gibraltar del Caribe" debido a su localización militar estratégica, durante los primeros años de la Guerra Fría, fijó sus ojos en España (Piñeiro Álvarez 175). La accesibilidad de España "a la entrada del Mediterráneo" hizo que los Estados Unidos olvidara el pasado fascista de España y su apoyo a la Alemania nazi (Piñeiro Álvarez 175). Este autor señala que durante los finales de la década del cuarenta, el plan principal de los americanos era establecer un plan de ataque contra la antigua Unión Soviética (URSS) (175).

De hecho hay que señalar que a pesar de la aparente neutralidad política de Franco, este colaboró con los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial en los territorios africanos. Esto queda evidente en un artículo del *ABC* del 19 de marzo de 1946 titulado "España contesta al libro blanco norteamericano". En este artículo Franco intenta desmentir la prensa norteamericana, más importante aún, intenta justificar su colaboración con los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. En este artículo se emplean frases como "España confía en la nobleza y buena fe de la opinión norteamericana" (*ABC* 15). Citando una carta enviada por el Presidente Roosevelt con fecha del 8 de noviembre de 1942, enfatiza citando al presidente norteamericano:



VUESTRA NACIÓN Y LA MÍA SON AMIGAS EN EL MEJOR SENTIDO DE LA PALABRA, Y PORQUE USTED Y YO DESEAMOS SINCERAMENTE LA CONTINUACIÓN DE ESTA AMISTAD PARA NUESTRO BIEN MUTUO, le ofrece su COMPLETA SEGURIDAD DE QUE ESTOS MOVIMIENTOS NO ESTÁN EN NINGUNA FORMA NI MANERA DIRIGIDOS CONTRA EL PUEBLO O EL GOBIERNO DE ESPAÑA O EL DE MARRUECOS ESPAÑOL O EL DE LOS TERRITORIOS ESPAÑOLES METROPOLITANOS O DE ULTRAMAR Y [concluye diciendo que ] ESPAÑA NO TIENE NADA QUE TEMER DE LAS NACIONES UNIDAS. (ABC 16)

Al leer el comunicado de prensa, solo aparecen ciertas secciones como las que vemos aquí, en letra mayúscula, secciones que obviamente se quieren resaltar. También podemos notar en el texto un esfuerzo por enfatizar los lazos de amistad y respeto entre España y los Estados Unidos. Franco señala que esta carta ha sido escrita por el presidente Roosevelt. También pone de relieve su cambio de gobierno totalitario a un gobierno un poco más a tono con la política de los Estados Unidos:

El gobierno de los Estados Unidos reconoció al Régimen español en la época en que, por estar recién salido de la guerra civil, era más personal y autoritario. La trayectoria seguida desde entonces lleva al Estado español hacia un sistema institucional, jurídico y representativo... (ABC 17)

Las aseveraciones de amistad entre España y los Estados Unidos en la supuesta carta de Roosevelt, su cambio tocante a las Naciones Unidas y el cambio gradual de un gobierno totalitario a uno "jurídico y representativo" intentaban pavimentar el camino para granjear el favor de los Estados Unidos y

ser partícipe del European Recovery Act (Plan Marshall). A pesar de los esfuerzos del régimen de Franco, el 17 febrero de 1948, España fue excluida por 16 de las naciones europeas de participar en el programa (*La Vanguardia* 1). El portavoz del Departamento de Estado de los Estados Unidos hizo la siguiente salvedad:

Si las otras 16 naciones europeas consideran que España debe ser incluida en el Plan Marshall, los Estados Unidos estarán dispuestos a examinar el caso en su justo punto. (*La Vanguardia* 1)

Es verdad que España no logró ser partícipe del Plan Marshall durante la última década de los cuarenta a pesar de la colaboración de España con Estados Unidos. Tal vez fue la negativa de Franco a permitirle instalar unas bases aéreas en las Islas Canarias en 1943 (*El País* 1978). Sea lo que fuere, el interés de los Estados Unidos se reavivó. Ya en 1951, en España se había comenzado a vender una imagen del país como lugar de alta atracción turística (*ABC* 27 Sept 1953, 36).

Para 1952 se inician negociaciones entre España y Estados Unidos presididas por George Train del lado americano y de la parte española por el ministerio de Asunto Exteriores, las cuales concluyeron en el acuerdo del 26 de septiembre de 1953 e incluía la instalación de bases militares norteamericanas en España y el convenio económico por parte de los Estados Unidos por la colaboración española (*ABC* 27 Sept 1953, 32). Aunque este acuerdo serviría

para aliviar las necesidades económicas del pueblo español, había que pagar un precio. Según este mismo artículo del *ABC* del 27 de septiembre de 1953, como parte del acuerdo, España tenía que cumplir con unas obligaciones, como garantizarle el acceso a los norteamericanos a determinados productos españoles, en adición a la expropiación legal de terrenos con propósitos de "mantener la paz mundial". Esto marca el principio de la imposición norteamericana sobre España. Como hemos visto, Franco, transformó su política y la imagen de una España dictatorial para congraciarse con la potencia norteamericana. Esto precisamente nos lleva a la película *Bienvenido Míster Marshall*.

España es metaforizada en el pueblo de Villar del Río. Villar del Río es presentado como un pueblo árido de la meseta castellana. Además la película alude a varias regiones fluviales de la península ibérica, atractiva para los Estados Unidos, al señalar el narrador la fuente antigua en el centro de la plaza. Según el narrador, esta fuente es "muy antigua y el agua cuando sale es muy buena y fresca" (2:35-2:38). Otro indicador de que esta película responde a la situación neocolonial por la cual España está atravesando es el siguiente:

Narrador: Pues señor, erase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera...creo que debía familiarizarse con sus casas sus costumbres antes de que ocurra... Bueno antes de que ocurra, lo que va a ocurrir de un momento a otro... (1:56-2:13)

Durante la introducción, el narrador hace el siguiente paréntesis: "creo, que debería familiarizarse con sus casas sus costumbres antes de que ocurra". Este paréntesis sirve de advertencia acusatoria ya que muestra el único interés de la persona ausente en la oración—el neo-colonizador. Este toma lo que desea e impone su voluntad sin tomar en consideración "las costumbres" y "las casas", es decir, el pueblo español. Además este comentario hace referencia a la incertidumbre de la instalación de las bases aéreas y navales norteamericanas como indica siguiente aseveración:

...El gobierno Español autoriza al de los Estados Unidos a utilizar para fines militares "conjuntamente con el Gobierno de España" las zonas o instalaciones que se determinen en territorio "bajo jurisdicción española". No se precisa cual es la localización de esas zonas e instalaciones, que quedarán determinadas por acuerdo posterior... (ABC, 32)

Como podemos apreciar, el método de colonización de los Estados Unidos ha cambiado. En vez de iniciar guerras, y tomar botines de guerra para su empresa militar y naval, está mercadeando una imagen de padre benévolo, de buen vecino que ayuda a los menos afortunados.

En la película, el personaje del Delegado General le manda al alcalde de Villar del Río que no solo le haga un recibimiento a los representantes de ese "gran pueblo que vienen a ayudar a sus hermanos de más escasa fortuna" sino que le haga una fiesta de bienvenida. Según el Delegado, Villar del Río debe arder en fiesta y los americanos tienen que quedar satisfechos (12:07-12:37).

En el filme, vemos la primera fase del mercadeo de España a los Estados Unidos cuando el Delegado exhorta a don Pablo, el alcalde, a hablar. Notamos que don Pablo no tiene ni idea de por dónde comenzar ya que Villar del Río (España) está estancada económicamente al igual que el reloj del ayuntamiento. El Delegado prosigue, "De todo... del pueblo, la agricultura, la ganadería, del comercio, la industria" (12:42). Es interesante notar la reacción de don Pablo, "¿De qué? Esto precisamente demuestra el desespero de atraer a los americanos para lograr obtener el influjo monetario. Como revelan las citas del periódico *ABC* de 1953, tanto el gobierno norteamericano como el español ocultaron la fecha y la localización de las tierras dónde los norteamericanos instalarían las bases navales y aéreas, creando así un sentimiento de incertidumbre ante el pueblo. Esto también queda reflejado en la cinta ya que al gritar don Pablo, el alcalde: "¡Manden un telegrama antes de que lleguen!", el delegado responde: "Recibirá usted la noticia con la antelación necesaria" (13:26).

Ante la exigencia de recibir a los americanos con "bombos y platillos", no hace caso de las sugerencias del comité del pueblo y recurre al "expertise" de un residente forastero—Manolo el "manager" de Carmen Vargas, descrita como "la máxima estrella de la canción andaluza". La propuesta de Manolo es transformar el pueblo de Villar del Río en un pueblo andaluz. Esto es paralelo con la imagen turística que se vendió de España un año anterior al tratado hispano-norteamericano de 1953. La transformación del pueblo de Villar del Río, entre otras cosas simboliza el ensamblaje de estas bases militares que en aquel

momento estaban por instalarse en varios lugares de España, entre ellos de Andalucía. El cambio súbito de Villar del Río a pueblo folklórico andaluz representa la manipulación de nuevos espacios con el propósito de adoptar una nueva identidad. Para propósitos de su agenda económica, Franco cambia su plan, y decide implementar una política más civil, como señalé anteriormente. Es por tal razón que en el filme vemos la inclusión de películas de vaqueros, en particular en el sueño del alcalde, don Pablo, el cual tipifica la figura de Franco. Cabe mencionar, que es el mismo alcalde quién convierte a un toro vivo en una pieza de exhibición. El toro es símbolo cultural español. Podemos notar que un grupo de ciudadanos le preguntan a don Pablo si el toro está bien posicionado. Este responde con "más a la derecha" y los ciudadanos se quejan diciendo "¿más todavía?" (46: 37). También al fijarnos en el marco de madera que el pobre toro tiene alrededor de su cabeza notamos una etiqueta, esta etiqueta le da nombre: Cartujano, asociado con una raza de caballos andaluces. Todos los símbolos expuestos en esta escena claramente retratan el trauma causado por el colonialismo, trauma que también se refleja en la tradición.

La escena de los sueños nos provee un marco claro acerca de la ambivalencia causada por el trauma del colonialismo y la hibridez cultural. Podemos notar como el sueño de don Luis, el hidalgo, expone la visión hispánica sobre "una España grande y libre" durante sus años como imperio. Su xenofobia, o resistencia al cambio, se manifiesta al ser cocinado por los nativos. Por otro lado, tenemos el sueño del don Pablo, el alcalde. El sueño del alcalde

es en "inglés". Notamos una falta de conocimiento de la cultura norteamericana mediante el estereotipo de las películas de John Wayne. En el sueño también vemos un intercambio musical en español con la melodía de lo que parece ser "Oh Susanna", la que luego toma forma de flamenco, lo cuál indica su disposición de negociar su identidad con el extranjero (1:06). Interesantemente, don Pablo muere en su propio sueño. Por esto, la voz del *voice-over* le recomienda, por qué es mejor que no sueñe con sus viñas. Tanto la muerte en el sueño de don Pablo como la advertencia del *voice-over* denotan un cierto grado de desconfianza de parte del pacto que estaba en gestión (1:08:01).

El último sueño, es el de Juan, un hombre de familia, un agricultor, que no tiene paz ni a la hora de dormir. En el sueño de Juan podemos ver un avión de guerra con Santa Claus, y dos de los tres reyes magos. En el sueño, estas tres figuras culturales asociadas con la bondad, le hacen entrega de un tractor. Aunque parezca un lujo, la realidad es que la España de postguerra todavía estaba sometida a una economía agraria de escasos recursos. El sueño culmina con la intervención del *voice-over* gritando de forma entusiasmada y en inglés "Welcome boys!" (1:08:34). El sueño de Juan no solo refleja el cambio económico que está por venir, también representa la fusión de la tradición hispana y la anglosajona. A pesar que el pueblo de Villar del Río hizo manifiestos sus "deseos", estos no se cumplieron, quedaron inconclusos, ya que los norteamericanos pasaron de largo. En realidad, el "pasar de largo" de los

americanos refleja su política neo-colonial, estipulada por negociaciones y complacencias.

A través de esta investigación podemos ver "la fiesta" como alegoría de un espacio donde el colonizado y el colonizador se encuentran y negocian identidades y compromisos. Podemos notar que ambos filmes finalizan con una entrega. En *La gran fiesta*, esta entrega se ve en el sacrificio de José Manuel. La solución de comprometerse con Rita Inés resuelve la situación de su familia. Sin embargo, su nueva vida familiar con Rita Inés queda incierta, pero llena de "esperanza" como paralelamente indica el discurso de entrega del Casino de Puerto Rico. A modo de consuelo, el personaje del Dr. Gandía dice de forma inspiradora: "No hay crecimiento, sin dolor, no hay triunfo sin sacrificio" (1:34:59). De manera similar, en *Bienvenido Mister Marshall*, los habitantes de Villar del Río, se vieron obligados a pagar todo el montaje carnavalesco para la fiesta de bienvenida con la entrega de sus bienes. Irónicamente, mientras se muestra al pueblo haciendo su contribución, se oye la voz del *voice-over* emitir las siguientes palabras de consuelo: "Todo lo que se entrega hoy tiene un solo valor, de su corazón" (1:13:39).

El artificio de la fiesta en Villar del Río no tuvo el resultado esperado resultó en rechazo. Este rechazo se debe a la renuencia de no ceder a la asimilación total, a solo transformarse convenientemente, ante las exigencias de "ese gran amigo norteamericano". De igual forma, la fiesta en el Casino de Puerto Rico "sigue encendida", se puede percibir esa luz metafórica que



simboliza el espíritu de una cultura, de una nación. Por lo tanto, la construcción de estos espacios imaginarios funciona como agente protector de culturas que se ven amenazadas, fomenta la creación de nuevas producciones culturales y sirve como puente, conectando así a la humanidad desde el Mar Caribe hasta el otro lado del Océano Atlántico.

---

1 Kino García señala en su libro *La breve historia del cine puertorriqueño*: "La gran fiesta significó un gran logro en la cinematografía puertorriqueña y es por mucho la mejor cinta realizada durante el período moderno [del cine puertorriqueño] y la más ambiciosa de toda su historia. Sus realizadores, que trabajaban mayormente en el cine publicitario, le dieron un toque de vistosidad y brillo: el llamado "glamour" [...] La trama gira en torno a una imaginaria fiesta en el Casino de Puerto Rico, club exclusivo de la burguesía criolla. Con motivo del traspaso de su antiguo edificio a la marina de guerra de los Estados Unidos en 1942. Se simboliza la entrega de esa clase y su relación con el poder de la metrópolis aunque el elemento de la intriga política y sus contradicciones en el seno de esa burguesía son material para la historia, no puede catalogarse de cinta política la obra" (114).

2 En *Insularismo*, Antonio S. Pedreira sienta las bases para una re-definición socio-histórica, política y cultural de lo que es ser puertorriqueño. En su ensayo II, "Biología, geografía y alma", Pedreira hace una definición racial y étnica del puertorriqueño. Este es su análisis de la composición del criollo: "El elemento español funda nuestro pueblo y se funde con las demás razas... Del cruzamiento de españoles puros que en la isla luchaban desventajosamente contra el clima, nació el criollo... De aquí proviene mayormente, nuestra masa campesina, hombres de altura, que a fuerza de luchar con la inclemente naturaleza, han desarrollado una admirable resistencia física, casi inmune a las mismas enfermedades que tantos estragos causan a los europeos" (21).

3 Según Francisco Scarano, la Coalición estableció un pacto electoral entre los Partidos Unión Republicana y Socialista durante la década del treinta. "El lazo que unía a tan dispares colegas en la política", señala el estudioso Mathew, "era la lealtad a los Estados Unidos y una oposición mancomunada al movimiento independista" [...] la Unión Libre Republicana abogaba por la acción libre de la empresa privada; por los derechos de los patronos, y por el disfrute pleno de la propiedad, con la mínima intervención del gobierno" (788).

4 En su artículo "Deconstrucción del discurso populista: el nuevo imaginario neonacional en el filme *La gran fiesta*" Magdalena López señala lo siguiente: "Personajes y situaciones alegorizan los conflictos políticos, económicos y sociales que posteriormente se resolverán en el Estado Libre Asociado (ELA) de 1952" (98).

1 Estelle Irizarry en su análisis de las obras de Enrique Laguerre dice tocante el uso de símbolos y metáforas empleados en *La llamarada*, "The principal symbol which is situational is the blaze, from which is derived a constellation of metaphors related to fire. Its representation as "the blaze of hatred" is constantly underscored in the novel, but it is at the same time "the circle of fire" of the sun that creates a veritable inferno in the cane fields, the fever which torments the stricken protagonist, the metaphoric fire he uses to "burn his ships behind him," and the real blaze set by the disgruntled peons. These representations as well as the vision of don Polo's paralysis as a symbol of helplessness against the system give the impression of being derived a posteriori. Laguerre's symbolism never seems artificial, contrived, or strained because it is so intimately rooted in reality and so naturally consequential ... [In the fourth chapter] -"Fire," the blaze of hatred consumes [Juan Antonio] as well as the cane. "The Return" is the only title referring exclusively to the protagonist who separates himself definitively from the sugar cane, which, as we have noted previously, suggests symbolism of all that is foreign to the spirit and traditions of the Puerto Rican [...]" Irizarry, también hace hincapié en el comentario social, político y cultural que expone Laguerre a través de *La llamarada*. En el texto, Laguerre subraya los cambios de la agenda capitalista de la metrópoli en la industria de la caña y cómo esta afectó nuestra cultura:

---

"Slowly we realize with the protagonist that landowners are being squeezed by taxes and the Mill run by absentee owners, the American Sugar Co., into leasing their lands, which are used for cultivation of a single crop that displaces others which served the jíbaro's needs. This economic situation that came about after the island was ceded to the United States, which placed higher value on sugar than on coffee, the latter relegated to lands unfit for growing sugar. The economic changes in turn give rise to social abuses... Prominent in *The Blaze* is the depiction of customs, not idealized as in the Romantic tradition, but rather in varied shades of realism...(15).

2 La fase el "espíritu de la sociedad de Puerto Rico" está extraído del siguiente comentario por Enrique Vivoni Farange en su artículo, "Lo francés en nuestra arquitectura: legitimidad y dignidad profesional en Puerto Rico (1900-1918)". El edificio del Casino se erigió para satisfacer una "imperiosa necesidad que había de que se fundara y sostuviera aquí en San Juan, un Casino Puertorriqueño, que viniera a ser algo así como la reputación social del espíritu de la raza nativa" (81).

3 Según Silvia Álvarez Curbelo en su artículo "La divina Francia: Puerto Rico y los modelos de civilización francesa (1867-1918)", en Puerto Rico, evocar lo francés en la arquitectura fue un gesto de afirmación y un reclamo de legitimidad de la clase intelectual puertorriqueña frente al gobierno norteamericano. No fue arbitrario o accidental, sino un acto de los profesionales de la construcción que, enfrentados con una actitud de menosprecio y prejuicio de parte de los americanos, objetaron los procesos administrativos y los estilos arquitectónicos impuestos (37). También Vivoni Farange sostiene tocante a los esfuerzos por levantar el Casino de Puerto Rico que "igual a la lucha que los puertorriqueños libraban, desde el establecimiento de la Ley Foraker, por su libertad, por su igualdad social, y su dignidad como pueblo..." (84).

## OBRAS CITADAS

Álvarez-Curbelo, Silvia. *Idilio tropical: La aventura del cine puertorriqueño*.

San Juan: Banco Popular. 1994. 65- 79. Print.

--- "La divina Francia: Puerto Rico y los modelos de civilización francesa: (1867-1918). Ed. Vivoni, Farage E, and Silvia Alvarez-Curbelo. *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico*. San Juan, P.R: Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico, 1997. 11- 33. Print.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006. Print.

Ayala, César J, and Rafael Bernabé. *Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007. Print.

Berlanga, Luis G, Juan A. Bardem. *Bienvenido Mister Marshall*. Spain: Tribanda Pictures, 2008. DVD

Bhabha, Homi K. "Of Mimicry and Men: The Ambivalence of Colonial Discourse". *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. 121-131. Print.

- "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism". *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. 94-119. Print.
- "The Postcolonial and The Postmodern: The Question of Agency". *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. 245-282. Print.
- Dietz, James L. "La reinención del subdesarrollo: errores fundamentales del proyecto de industrialización". *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Ed. Silvia Curbelo, María Elena Rodríguez Castro. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993. 179-205. Print.
- Efe. "España contesta al libro blanco norteamericano". ABC 19 Mar. 1946.
- Efe. "Los gobiernos de España y los Estados Unidos firmaron ayer los convenios que refuerzan la preparación de occidente en el mantenimiento de la paz". ABC 27 Sept. 1953.
- Efe. "Larga y cordial conversación entre Mr. Culberston y el señor Martín Artajo". La Vanguardia. 7 Feb. 1948.
- Flores Collazo Margarita. "Invención y reinención de tradiciones: el 4 y el 25 de julio ante el 1898" *Ponce, 1898: Panoramas*. Puerto Rico: MAP, 2000. 16-37. Print.
- Floyd, Samuel A. "Troping the Blues: from Spirituals to the Concert Hall." *Black Music Research Journal*. 13.1 (1993): 31-51. Print.
- García, Kino. *Breve historia del cine puertorriqueño*. Bayamón, Puerto Rico: Taller de Cine la Red, 1989. Print.

---. *Cine Puertorriqueño: filmografía, fuentes y referencias*. San Juan, P.R:

Editorial LEA, 1997. Print.

González, Díaz E. *El Partido Popular Democrático y el fin de siglo: ¿qué queda*

*del populismo?* Río Piedras: Centro de Investigaciones Sociales,

Universidad de Puerto Rico, 1999. Print.

Horvath, Ricardo. *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*. Buenos

Aires: Editorial Biblos, 2006. Print.

Irizarry, Estelle, and Luis Dávila. *Enrique A. Laguerre*. Boston, Mass: Twayne

Publishers, 1982. Print.

Laguerre, Enrique A. *La llamarada*. Río Piedras, P.R: Editorial Cultural, 1975.

Print.

Marcos Zurinaga, and Roberto Gándara, Ana Lydia Vega. *La gran fiesta*. San

Juan, P.R: Trans-Continental Video, 1987. DVD.

López, Magdalena. "Deconstrucción del discurso populista: el nuevo imaginario

neonacional en el filme *La gran fiesta*". *The Romance Review*. 16.

(2006) : 98-106). Print.

López-Baralt, Mercedes. *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología*. San

Juan, P.R: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004. Print.

Marquina Barrio, Antonio. "En 1943, Estados Unidos pretendió instalar una base

militar en Canarias". *El País*. 29 Dic.1979. Web. 14. Sept. 2014.

Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Barcelona: Art Enterprise, 2001. Print.

Piñeiro Álvarez, María del Rocío. "Los convenios hispano-norteamericanos: de 1953 ". *HAOL*. 11. (2006): 175-181. Web.

Piñero Cádiz, Gerardo. "Protegiendo al Gibraltar del Caribe: Las defensas costeras en Puerto Rico durante la Segunda Guerra Mundial". *Puerto Rico en la Segunda Guerra Mundial: baluarte del caribe*. San Juan: Ediciones Callejón, 2012. (233-255). Print.

Ramírez Brau, Enrique. "Ponce tierra de héroes". *El Día*. 19 de diciembre de 1949.

Rodríguez, Deynes N. *Breviario sobre la historia de Ponce*. Ponce, P.R: Gobierno Municipal Autónomo de Ponce, Oficina de Cultura y Turismo, 2002. Print.

Rodriguez, Saturnino. *El No-Do, catecismo social de una época*. Madrid: Complutense, 1999. Print.

Rodríguez, María Cristina. "La Aventura de la identidad en el cine puertorriqueño". Ed. Alvarez-Curbelo, Silvia. *Idilio Tropical: La Aventura Del Cine Puertorriqueño*. San Juan, P.R: Banco Popular, 1994. (65 -79) Print.

Rosario Natal, C. *Ponce en su historia moderna, 1945-2002*. Ponce: Secretaría de Cultura y Turismo del Municipio Autónomo de Ponce, 2003. Print.

Scarano, Francisco A. *Puerto Rico: cinco siglos de historia*. México: McGraw-Hill, 2004. Print.

- Sullivan, Steve. *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*. 2 Vols. Blue Ridge Summit: Scarecrow Press Inc, 2013. Print.
- Tena, Agustín. *50 aniversario de Bienvenido Mister Marshall*. Madrid: Tf. Editores, 2002. Print.
- Trelles Plazaola, Luis. "Los personajes femeninos en *La gran fiesta*". *Imágenes*. 2.2 (1986) : 7-10. Print.
- Vivoni Farange, Enrique. "Lo francés en nuestra arquitectura: legitimidad y dignidad profesional en Puerto Rico: (1900-1918)". Ed. Vivoni, Farage E, and Silvia Alvarez-Curbelo. *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico*. San Juan, P.R: Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico, 1997. 37- 90. Print.
- Wisker, Gina. *Key Concepts in Postcolonial Literature*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- Zapata, Oliveras C. R. *De independentista a autonomista: la transformación del pensamiento político de Luis Muñoz Marín (1931-1949)*. San Juan de P.R: Fundación Luis Muñoz Marín, 2003. Print.